

IRODALOMTÖRTÉNET

Fried István, Gángó Gábor, Gerold László,
Kerényi Ferenc, Kiss Farkas Gábor,
Kulcsár-Szabó Zoltán, Lőrincz Csongor,
Prágai Tamás, Szilágyi Márton



2005/1.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával



2005. LXXXVI. évf., 1. sz.

Új folyam XXXVI. évf., 1. sz.

Főszerkesztő: SCHEIN GÁBOR

Szerkesztőség és kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba
Telefon/fax: 266-4903

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBŐ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KERÉNYI FERENC,
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN, KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, NÉMETH S. KATALIN, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TAMÁS ATTILA, TARJÁN TAMÁS, TVERDOTA GYÖRGY, WÉBER ANTAL

Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA
A Szemle-rovat szerkesztője: ORLOVSZKY GÉZA

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrünk meg és nem küldünk vissza.

IRODALOMTÖRTÉNET

2005. LXXXVI. évf.

Új folyam XXXVI. évf.

TARTALOM- ÉS NÉVMUTATÓ

MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
BUDAPEST

Szerkesztőbizottság

BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBÓ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KERÉNYI FERENC,
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN, KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, NÉMETH S. KATALIN, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TAMÁS ATTILA, TARJÁN TAMÁS, TVERDOTA GYÖRGY, WÉBER ANTAL

Főszerkesztő: SCHEIN GÁBOR

A Szemle-rovat szerkesztője: ORLOVSZKY GÉZA

Szerkesztőség és kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba
Telefon/fax: 266-4903

ÖSSZESÍTETT TARTALOMJEGYZÉK A 2005-ÖS ÉVFOLYAMHOZ

BARÁTHY GYÖRGY: A nő és a szalon	327–337
BÁRDOS JÓZSEF: József Attila: <i>Ülni, állni, ölni, halni</i>	395–410
BÁRDOS LÁSZLÓ: A maga elé beszéd József Attila: <i>Egy ifju párra</i>	390–394
FENYŐ D. GYÖRGY: „a század sötétlő sírja” Egy vers Baka István <i>Sztyepan Pehotnij</i> -ciklusából: <i>Társbérleti éj</i>	418–428
FRIED ISTVÁN: Jókai Mór és a világirodalom	3–19
GÁNGÓ GÁBOR: Az értelem retorikája a Márai-Monarchiában	42–53
GILICZE GÁBOR: Gárdonyi és titkosírása	162–180
GYŐRI ORSOLYA: Homonimikus egyhangúság (Kukorelly Endre: <i>TündérVölgy</i>)	188–209
HUBER BEÁTA: János vitéz, az ideológia huszára <i>A századforduló operettjében rejlő lehetőségek</i>	309–326
IMRE ZOLTÁN: Alternatív színháztörténet <i>A színháztörténet-írás alternatívái</i>	210–240
IMRE ZOLTÁN: Szöveg-előadás lehetséges kapcsolata a kortárs (magyar) színházban	273–296
KENYERES ZOLTÁN: „Magad emésztő”	361–367
KULCSÁR PÉTER: Humanista szövegek kiadásának lehetőségei és módszerei	149–161
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: „Sötétben nézem magamat” Az individualitás formái Szabó Lőrinc <i>Te meg a világ</i> című kötetében	65–89
LÓRINCZ CSONGOR: Elégia és búcsú mint emlékezet a nyelvben (<i>Arany, Mörike, Vörösmarty</i>)	54–64
MARNO JÁNOS: (M)ilyen az ész, ha áhit	353–360
NÉMETH ZOLTÁN: Az identitás és kánon problematikája a szlovákiai magyar irodalomban	181–187
PRÁGAI TAMÁS: A megjelenítés stációi (<i>A parataxis mint szövegszervező elv</i> <i>John Ashbery és Oravecz Imre egy-egy versében</i>)	90–107

RADNÓTI ZSUZSA: A magyar posztdramatikusok (Az irodalmi drámától az előadásszövegig)	257–266
SCHEIN GÁBOR: A semleges beszéd problémájának megjelenése Móricz Zsigmond <i>A boldog ember</i> című regényében	139–148
SCHEIN GÁBOR: „Ne higgyetek értetlen bűneimnek” <i>A nyelv fenomenológiai és retorikai szférájának ütközése József Attila kései költészetében</i>	368–379
SCHILLER RÓBERT: Por és buborék (József Attila és Kölcsey)	411–417
SPIRÓ GYÖRGY: A Rendező és a Szerző	267–272
SZÉKELY GYÖRGY: Misztériumjátékok a Nemzeti Színházban 1924–1943	297–308
SZILÁGYI MÁRTON: „sötét halálával az öngyilkolásnak...” (Czakó Zsigmond halála)	20–41
SZILÁGYI ZSÓFIA: „...mingyárt az egész életüket” (A paraszti élet regénnyé alakítása Móricz <i>A boldog ember</i> című regényében)	130–138
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ: <i>Ehess, ihass...</i> József Attila <i>Ars poeticájának</i> értelmezéséhez	380–389
TVERDOTA GYÖRGY: Nevető rokonok	123–129

Szemle

GÁNGÓ GÁBOR: Madách Imre: <i>Az ember tragédiája</i> Drámai költemény. Szinoptikus kritikai kiadás Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Kerényi Ferenc	345–349
GEROLD LÁSZLÓ: Kovács Levente: <i>Madách & Harag</i> <i>Marosvásárhelyen</i>	115–119
H. HUBERT GABRIELLA: Újfalvi Imre: <i>Keresztyéni énekek</i>	338–341
KISS FARKAS GÁBOR: Borián Elréd: <i>Zrínyi Miklós a pálos</i> <i>és a jezsuita történetírás tükrében</i>	108–112
KERÉNYI FERENC: Vajda Péter művei	112–114
KÜLLŐS IMOLA: <i>Amade László versei</i> <i>Régi Magyar Költők Tára XVIII. század VII. kötet</i>	246–249
LABÁDI GERGELY: <i>Mennyei Barátom!</i> <i>Barcsay Ábrahám levelei Orczy Lőrinchez (1771–1789)</i>	241–245
LÉNÁRT TAMÁS: „Képekben elmondott élettörténet” <i>Költőnk és Kora. József Attila emlékévé 2005</i>	436–438
OSZTROLUCZKY SAROLTA: Bókay Antal: <i>József Attila poétikái</i>	432–435
PORKOLÁB TIBOR: <i>Arany János levelezése (1857–1861)</i>	341–345
SZILÁGYI MÁRTON: <i>Kultusz, mű, identitás</i> <i>Kultusztörténeti tanulmányok 4.</i>	249–253
SZŐKE GYÖRGY: Milyen az igazi kritikai kiadás? <i>József Attila Összes versei I–III.</i>	429–431

NÉVMUTATÓ

- Abonyi Géza 298, 300, 303, 304, 306
 Abrams, Meyer Howard 93
 Cs. Aczél Ilona 300
 Ács János 257
 Ács Pál 339–341
 Ádám Ottó 292
 Adamová, Zuzana 17
 Ady Endre 66, 75, 83, 265, 395, 401, 409, 429
 Aears, Lesley 238, 239, 295, 296
 Aesopus (Aiszóposz) 152
 Ágoston, Szent (Augustinus) 383
 Aiszkülosz 236, 268
 Ajkay Alinka 246–249
 Albee, Edward 257
 Alberti, Leon Battista 151
 Alföldi Róbert 261–262
 Allen, Donald 106
 Alszegehy Zsolt 299
 Altieri, Charles 91, 93, 96, 98, 100, 106, 107
 Amade László 246–249
 Anakünderaxész 381
 Andrásy Gyula 318
 Antos Kálmán 305
 Ányos Pál 243, 245
 Apáthi Imre 303
 Apollinaire, Guillaume 15, 395
 Arany János 28, 39–40, 54–64, 113, 181, 257, 323, 341–345, 346, 347, 348, 349, 369, 402
 Arany László 342, 343
 Archleb, Daniel Levicky 183, 185, 187
 Arisztophanész 309
 Arisztotelész 93, 106, 215, 275, 381, 383, 416
 Aronson, Arnold 291, 295
 Arrianosz 381
 Artaud, Antonin 227, 257
 Ascher Tamás 257, 292–293
 Ashbery, John 90–103
 Aslan, Raoul 300
 Asperján György 438
 Assmann, Jan 218–219
 Assur-banapli lásd Szardanapal[1]osz
 Aston, Elanie 234, 238
 Athénaios 381
 Augier, Émile 329
 Augustinus lásd Szent Ágoston
 Babarczy László 260
 Babits Mihály 66, 74, 75, 84, 202, 209, 252, 257, 361–367, 369, 411, 431, 432
 Bach, Alexander 11
 Bach, Johann Sebastian 298
 Back Frigyes 40
 Bacon, Francis 110
 Bagossy László 277, 280, 295
 Bajza József 25, 114
 Baka István 418–428
 Bakonyi Károly 310, 316–317, 323, 325, 326
 Balassa Péter 52, 147, 148, 259, 263
 Balassi Bálint 369, 384, 389
 Balázs Zoltán 262
 Bálint Lajos 302, 308
 Balkay Géza 294
 Ballagi Aladár 39
 Balogh László 387, 395, 408
 Balogh Piroska 241, 245

- Balzac, Honoré de 7
 Banes, Sally 91
 Bánki Éva 183
 Baránszky-Jób László 81, 89
 Baranyai Norbert 135, 137–138
 Baratsinszkij, Jevgenyij 376
 Barba, Eugenio 223, 237, 238
 Bárczi Ildikó 389
 Barcsay Ábrahám 241–245
 Bárdos László 138
 Barna Izsó 309
 Báróczi Sándor 244
 Baróti Szabó Dávid 243
 Barta István 393
 Barta János 64
 Barta Lajos 115
 Barthes, Roland 91, 236, 238, 279, 286, 293, 295
 Bartók Béla 380
 Basilides Mária 303
 Báthori Zsófia 109
 Báthy Anna 303
 Batsányi János 243, 245
 Baudelaire, Charles 8, 63, 64, 78, 81, 91
 Baudrillard, Jean 92, 101, 183, 215, 239, 295
 Bauman, Zygmunt 183, 187
 Bausch, Pina 286
 Bayer József 230
 Becket, Thomas 304
 Beckett, Samuel 257
 Bécsy Tamás 226, 232, 238, 260, 273, 276, 291, 293, 295
 Beethoven, Ludwig van 303, 355
 Beier, Karin 293
 Beke Zsolt 187
 Beksics Gusztáv 315
 Bellocvacensis, Vincentius 386
 Beney Zsuzsa 398, 408, 409
 Benjamin, Walter 63, 91, 92
 Benkő Samu 39
 Benn, Gottfried 81
 Bennett, Susan 283, 295
 Bentley, Eric 211–212, 229, 234, 235, 238, 274, 275, 295
 Benyák Mária 52
 Benyovszky Krisztián 130, 137, 187
 Beöthy László 317, 324, 325
 Berczeli Anzelm Károly 304, 305
 Berczik Árpád 26, 31–32, 39, 40
 Bérczy Károly 10
 Berda József 362, 364
 Bergman, Ingmar 271
 Bergson, Henri 414
 Berzsenyi Dániel 113
 Bessenyei György 149, 243
 Bethlen Farkas 108
 Bethlen Gábor 110
 Bethlen István 307
 Bhabha, Homi K. 322–323, 326
 Billington, Michael 293, 295
 Binder, Christoph Heinrich 308
 Bíró Ferenc 246
 Blaha Lujza 321
 Blaser, Robin 106
 Bloom, Harold 101
 Boal, Augusto 211, 212, 213, 214, 215, 234, 235, 238
 Boccaccio, Giovanni 151
 Bodenstedt, Friedrich 10
 Bodmer, Johann Georg 245
 Bodó Viktor 265–266
 Bohrer, Karl Heinz 54, 63
 Bókay Antal 432–435
 Bókay János 324–325
 Bokor László 408, 409
 Bondy, Luc 293
 Bonfini, Antonio 151, 153
 Borbély Szilárd 415, 416, 417
 Borián Elréd 108–112
 Borkopf, Samuel lásd Talamon Alfonz
 Bornemisza Péter 338, 384, 389
 Bory László 348
 Borzsák István 384, 389
 Bouterwek, Friedrich 245
 Brábek, František 17
 Bratton, Jacky 237, 238
 Braudel, Fernand 220
 Brecht, Bertolt 239, 264, 295
 Brentano, Clemens 64
 Breton, André 102
 Broch, Hermann 324

- Brodarics István 155
 Brook, Peter 235, 257
 Brown, John Russell 226, 227–230, 235, 237, 238
 Bulgakov, Mihail 418, 424
 Burns, Elizabeth 217
 Büchner, Georg 263

 Caesar, C. Julius 155
 Cage, John 214, 239
 Calderón de la Barca, Pedro 304
 Calepinus, Ambrosius 154
 Campianus, Edmondus 384
 Camus, Albert 146
 Cancik, Hubert 18
 Cardona, Maria Clelia 388
 Carlson, Marvin 215, 221, 222, 226, 235, 236, 238, 283, 292, 294, 295
 Carr, David 220
 Case, Sue-Ellen 232, 238, 237, 295
 Castañeda, Carlos 90
 Castorf, Frank 293
 Cato, Marcus Porcius, Minor 416
 Catullus, Caius Valerius 182, 183, 185, 186, 187
 Chaplin, Charlie 271
 Chateaubriand, François René de 8
 Chatterjee, Partha 326
 Chmel, Rudolf 17
 Chomsky, Noam 100
 Chotek, Sophie 49
 Cicero, Marcus Tullius 156, 215, 349, 381, 382, 383, 387, 388
 Cohen-Cruz, Jan 235, 238, 291, 295
 Cohn, Dorrit 394
 Comte, Auguste 220
 Constantinidis, Stratos E. 274, 292, 294, 295
 Copeau, Jacques 257
 Corner, John 294, 295
 Cornides Dániel 108
 Craig, Edward Gordon 257
 Culler, Jonathan 100
 Cummings, E. E. 98
 Czakó Zsigmond 20–41, 112
 Czigány Lóránt 17

 Czine Mihály 142, 146
 Czobor Károly 309

 Csáki Judit 261, 282, 295
 Csáky Móric 309, 312, 313, 323, 324
 Csalog Zsolt 132, 139–140, 141, 142, 148
 Csanády György 306, 308
 Csaplár Ferenc 249
 Csapláros István 17
 Csataj Janka 323
 Csáth Géza 45
 Csathó Kálmán 297
 Csehov, Anton Pavlovics 271, 277, 278, 292
 Csehy Zoltán 183, 185, 186, 187
 Cselényi László 183, 183
 Csengery Antal 21–24, 25, 26, 32, 35, 39, 40, 344, 348
 Csengery Lóránt 39
 Cserépfalvi Imre 437
 Cserhalmi György 294
 Cséve Anna 136, 138
 Csillag Ilona 308
 Csokonai Vitéz Mihály 110, 245, 416
 Csomasz Tóth Kálmán 340
 Csonka Ferenc 389
 Csoóri Sándor 379
 E. Csorba Csilla 252
 Csontos Gyula 305
 Csörsz Rumen István 247

 Dani Tivadar 206, 207
 Dante Alighieri 427
 Darvasi László 208, 209
 Dávidházi Péter 249, 250–251, 252–253
 Davignaud, Jean 225
 Davis, Tracy C. 217, 239
 de Man, Paul 64, 93–94, 100, 106, 325, 375, 432
 Debord, Guy 215
 Debreceni Ember Pál 338
 Debreczeni Attila 246
 Degré Alajos 29–30, 40
 Deleuze, Gilles 215
 Delgado, Maria M. 238
 Dembo, Larry S. 107

- Demcsák Katalin 239
Démoszthenész 416
Dénes Zsófia 325
Derrida, Jacques 64, 215, 216, 274–275, 276, 280, 283–284, 295
Déry Tibor 411
Désy Zoltán 318
Dézsi Lajos 338
Dickens, Charles 5, 6, 9
Diderot, Denis 275
Dión Khrüszosztomosz 381
Dobokay Sándor 384, 389
Doboz Imre 259
Dohnányi Ernő 303
Domokos Mátyás 137
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 5, 9, 11, 183
Dózsa György 10, 305
Dörgő Tibor 25, 39, 40
Duba Gyula 183, 183
Dumas, Alexandre 3, 9, 17
Dumas, Alexandre, ifj. 329
Durkheim, Émile 220
Dürrenmatt, Friedrich 257
- Eagleton, Terry 291
Eco, Umberto 212–213, 234, 234, 238
Eddington, Arthur 414
Egressy Béni 40
Egressy Béniné lásd König Róza
Egyed Emese 241–245
Einstein, Albert 414
Eisemann György 137
Elam, Keir 214, 234, 238, 273, 277, 295
Eliot, Thomas Stearns 92, 304, 432
Ember Győző 41
Emőd Dániel 22, 23, 24
Enyedi Sándor 115
Epiktétosz 382, 388
Epikurosz 382, 383, 385, 387
Erasmus, Desiderius 150
T. Erdélyi Ilona 40
Erdélyi János 27–28, 40, 118, 348
Errico, Scipione 111
Ersch, Johann Samuel 245
- Erzsébet, osztrák császárné, magyar királyné 49
Erzsébet, angol királynő 268
Esterházy Pál 108
Esterházy Péter 130, 131, 137, 206, 209
Eszenyi Enikő 281
Euphorbosz lásd Hizsnyai Zoltán
- Fábián Nóra 183, 186
Fabre, Jan 286, 293
Fábri Anna 29, 40
Faludi Ferenc 369, 385, 389
Farkas Ferenc 305
Farkas János 29
Farkas Zsolt 282, 295
Farnbauer Gábor 183
Fedák Sári 310, 321–322, 323, 325, 326
Fejérváry Géza 325
Fejtő Ferenc 42
Fekete Sándor 40
Fellini, Federico 271
Fenyő D. György 137
Fenyő István 112
Ferdinandy György 133
Ferenc József, I., osztrák császár, magyar király 48, 49
Ferenczy József 39
Ferenczy József 24
Ferry, Gabriel 17
Fiebach, Joachim 217
Fielding, Henry 191, 206
Finter, Helga 259
Fischer-Lichte, Erika 215, 216, 217, 224, 225, 226, 232, 234, 235, 237, 238, 288, 295, 311, 321, 323
Flaubert, Gustave 3, 7, 8, 13, 158
Flimm, Jürgen 293
Flór Ferenc 20, 23, 26, 30, 34, 39, 40
Foreman, Richard 293
Forgách András 266
Forstall Márk 109
Földényi F. László 234
Földy József 388
Fráter Zoltán 133, 137
Fried István 45, 46, 50, 52, 53
Friedell, Egon 324

- Frizon, Léonard 109
 Fry, Paul H. 106
 Fuchs, Elinore 215–216, 238
 Fuchs, Georg 238
 Fumagalli, Giuseppe 389
 Fülöp Árpád 299
 Fülöp László 365
 Füst Milán 131, 265
- Gagy József 251
 Galeotto, Marzio 156
 Gálos Rezső 246
 Gálszécsi István 341
 Garay János 25
 Gárdonyi Géza 162–180
 Gárdonyi József 164
 Gárdonyi Sándor 163
 Gazdag József 183, 186
 Geertz, Clifford 235, 238, 313–314, 324
 Géfin László 95, 106, 107
 Geleji Katona István 340
 Gemmingen, Eberhardt Friedrich Freiherr von 244, 245
 Genet, Jean 257
 Genette, Gérard 294, 295
 Gennep, Arnold van 320, 325
 George, David 223, 238, 276, 295
 Geromata Antal 37, 41
 Gide, André 4
 Gintli Tibor 137, 148
 Glücklich Vilma 326
 Gobbi Hilda 305
 Goda Gábor 281
 Goethe, Johann Wolfgang 12, 44, 63, 96, 300, 375, 402
 Goffa, Béla von lásd Hajtman Béla
 Goffman, Erving 234, 238
 Goldoni, Carlo 257
 Gombrowicz, Witold 257
 Goodman, Paul 96
 Goya, Francisco de 284
 Gönci György 339, 340
 Gratz Gusztáv 324
 Gréban, Arnoul 297, 299, 300, 302, 307
 Greguss Ágost 348
 Grendel Lajos 183, 183
- Grillparzer, Franz 47
 Grimm, Jakob 12
 Grotowski, Jerzy 227, 257
 Gruber, Johann Gottfried 245
 Grueber, Johann 109
 Guattari, Felix 215
 Guest, Barbara 96
 Guizot, François 349
 Gulyás Pál 17
 Gumbrecht, Hans Ulrich 89
 Gunda Béla 409
 Guszec, Jurij Pavlovics 420
- Gyáni Gábor 250, 251, 252
 Gyenge Zoltán 206
 Gyömrői Edit 436
 Györffy Miklós 40
 György Lajos 17
 György, I., Pogyebrád, cseh király 155
 Győry Attila 183, 186
 Gyulai Pál 323, 344, 347
- Habsburg, Ferenc Ferdinánd, osztrák főherceg 49
 Habsburg, József, osztrák főherceg 437
 Habsburg, Rudolf, osztrák főherceg 49
 Haiman György 151
 Hajdu Henrik 336
 Hajdu Szabolcs 281
 Hajtman Béla (Béla von Goffa) 186
 Halász Gábor 70, 89, 412, 417
 Halász Péter 259
 Hall, Donald 91
 Hall, Owen 314
 Hall, Peter 293
 Hall, Stuart 294
 Haller László 245
 Halmos Ferenc 39
 Hanák Péter 42, 309, 323
 Händel, Georg Friedrich 298
 Handke, Peter 257
 Hankiss János 3, 17
 Harag György 115–119
 Hardy, Thomas 13
 Hargittay Emil 389
 Harsányi Kálmán 298, 308

- Hartmann János 307
 Hašek, Jaroslav 13
 Hász-Fehér Katalin 344, 345
 Hatvany Bartalan 411
 Havas László 387
 Hawthorne, Nathaniel 13
 Hayes, Kevin J. 18
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 6, 54, 63, 365
 Heidegger, Martin 63, 99, 370–371, 379, 433
 Heine, Otto 388
 Heller, Joseph 264
 Helmezi Albert 339
 Heltai Jenő 310, 323, 325, 326
 Henrik, II., angol király 304
 Henszlmann Imre 28, 114
 Herd, David 96, 106, 107
 Herder, Johann Gottfried 12
 Heritage, Paul 238
 Hermogenes 153
 Herodianus 153
 Hérodotosz 236
 Hevenesi Gábor 108
 Hevesi Sándor 292, 298–300, 302, 307, 323, 325
 Higgins, Dick 187
 Hitler, Adolf 306
 Hizsniai Zoltán (Tsúszó Sándor, Euphorbosz, Leviticus) 186
 Hodaszevics, Vlagyiszlav 418
 Hodászi Lukács 339
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadäus 5, 8, 64
 Hofmannsthal, Hugo von 47, 48, 299
 Hoitsy Pál 315
 Holland, Peter 237, 240
 Homérosz 109
 Homoródi József 148
 Horatius 109, 384
 Horger Antal 395
 Hornyánszky Viktor 17
 Horthy Miklós 303
 Horváth Árpád 298, 299, 302, 308
 N. Horváth Béla 403, 406, 408, 409
 Horváth János (dísztet- és jelmeztervező) 304
 Horváth János (irodalomtörténész) 307
 Horváth Károly 348
 Horváth Zoltán 53
 Hosek, Chaviva 107
 Hosszú Zoltán 305
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich 54, 64, 93–94, 188
 Hudi László 293
 Hugó Károly 27
 Hugo, Victor 3, 4–5, 6, 7, 8, 9, 13, 14, 15, 17, 18
 Hummel József 23, 34, 35, 40
 Husserl, Edmund 364
 Huszár Gál 338, 339
 Huszka Jenő 321
 Hutcheon, Linda 90, 91, 92, 106
 Ibsen, Henrik 277, 327–337
 Ignác, Loyolai Szent 111
 Ignotus Pál 411
 Illyés Gyula 257, 361, 362
 Illyés Gyuláné lásd Kozmutza Flóra
 Imre Mihály 17
 Imre Zoltán 235, 238, 258, 260, 291, 292, 293, 294, 295, 324
 Innitzer, Theodor 303
 Ionesco, Eugène 257
 Istvánffy Miklós 108
 Jahnn, Hans Henny 262
 Jákfalvi Magdolna 260, 293, 295
 Jakobson, Roman 107
 Jámor Pál 348
 Jánossi Gábor 292
 Jansen, William H. 235, 238
 Jaschik Álmos 305
 Jaschik Álmosné (Müller Mária) 306
 Jászi Oszkár 42
 Jauss, Hans Robert 64
 Jeans, James 414
 Jeles András 259, 262, 263
 Jerome, Jerome K. 302
 Jeromos, Szent 413
 Jevrejnov, Nyikolaj 216–217, 238

- Johnson, James W. 187
 Jókai Mór 3–19, 22, 24–25, 27, 28, 29, 31,
 32, 39, 40, 45, 149, 252
 Jones, Sidney 314
 Jonson, Ben 236
 Jouvet, Louis 292, 295
 Joyce, James 158, 252, 409
 Józán Ildikó 236, 238, 324
 József Attila 61, 74, 159, 252, 263, 353–
 360, 361–367, 368–379, 380–389, 390–394,
 395–410, 411–417, 420–423, 429–431,
 432–435, 436–438
 Juhász Béla 52
 Juhász Ferenc 261
 Juhász Gyula 309, 323, 362, 409, 430
 Juhász József 305

 Kabdebó Lóránt 69, 72, 89, 368, 369–370,
 374, 379, 386, 387, 435
 Kacsóh Pongrác 310, 312, 323, 325, 326
 P. Kádár Jolán 230
 Kaffka Margit 131
 Kafka, Franz 46–47, 64, 265, 266
 H. Kakucska Mária 245
 Kalla Zsuzsa 249, 253
 Kállay Miklós 304, 307–308
 Kálmán Oszkár 303
 Kamper, Dietmar 89
 Kant, Immanuel 51, 349
 Kantor, Tadeusz 257
 Kaprinai István 108
 Karasszon Dezső 341
 Karcsai Kulcsár István 292, 295
 Kassák Lajos 66, 249, 362, 431, 432
 Katona István 108, 109, 110
 Katona József 296
 Kazinczy Ferenc 110, 242, 243, 344, 345
 Kazy Ferenc 108, 109
 Kazy János 108
 Kecskeméti György 364
 Kecskeméti Pál 364
 Kecskeméti Zsigmond 110
 Kékesi Kun Árpád 226, 230, 232, 239,
 260, 278, 293, 294, 295
 Kelemen László 230
 Kelemen, Alexandriai Szent 381

 Kelen Ferenc 53
 Kelevéz Ágnes 252
 Kemény Zsigmond 4, 21, 24, 39
 Kende Péter 42, 43, 52
 Kennedy, David 106
 Kenyeres Zoltán 148
 Kerényi Ferenc 39, 40, 226, 230, 232, 239,
 251, 345–349
 Keresztúrszky Ida 252
 Keresztury Dezső 245, 306
 Kéri Bálint 108, 109
 Kershaw, Baz 235, 239, 291, 295
 Kertész Imre 146
 Kéry János 108–109
 Keserű Bálint 151, 338, 340
 Keserű Katalin 252
 Keserői Dajka János 340
 Khoirilosz 381
 Khrüszipposz 388
 Kiczenko Judit 138
 Kierkegaard, Søren 191, 193–194, 199,
 206, 207, 282, 405, 406, 407, 408, 409, 410
 Kirby, Michael 214, 239
 Kircher, Athanasius 109
 Kis Attila Atilla 326
 Kisfaludy Károly 18
 Kiss Attila 239
 Kiss Csaba 260, 261
 Kiss Gabriella 226, 232, 239, 258, 259,
 260, 293, 294, 295, 323
 Kiss Ignác 389
 Kiss Sándor 340
 Klaniczay Gábor 158
 Klaniczay Tibor 111, 339, 340
 Klebelsberg Kunó 307
 Kleist, Heinrich von 64, 188, 201
 Klotz, Volker 17
 Knappová, Miloslava 17
 Knudsen, Alfons 182, 183, 186
 Koch Lajos 318, 325
 Koch, Kenneth 95, 96
 Kolnai Aurél 42, 43
 Koltai Tamás 115, 294, 296
 Koltai Virgil 245
 Koncsol László 183
 Konti József 309

- Kornéli János 108, 109
 Korompay H. János 341–345
 Koršunovas, Oskaras 293
 Kossuth Ferenc 318
 Kossuth Lajos 49
 Kosztolányi Dezső 46, 124, 130, 131, 138,
 202, 209, 300, 362, 369, 387, 427, 429, 431
 Kovaček, Božidar 17
 Kovács András Ferenc 187
 Kovács Ida 252
 Kovács János 17
 Kovács Károly 305
 Kovács Levente 115–119
 Kovács Sándor s.k. 326
 Z. Kovács Zoltán 241, 413, 417
 Kozma Andor 300
 Kozmutza Flóra (Illyés Gyuláné) 437
 Kölcsey Ferenc 113, 346, 369, 411–417
 König Róza (Egressy Béniné) 40
 Kőszeghy Péter 338, 341, 389
 Kraszewski, Józef Ignacy 17
 Krasznahorkai László 208
 Kraus, Karl 47, 324
 Kristeva, Julia 294, 296, 326
 Krleža, Miroslav 53
 Krúdy Gyula 14, 45, 46, 52, 130, 131
 Kruppa Tamás 389
 Kukorelly Endre 188–209
 Kulcsár Szabó Ernő 89, 137, 236, 238, 239,
 283, 296, 324, 379, 387, 435
 Kulcsár-Szabó Zoltán 89, 107, 368, 370,
 379, 387, 435, 437
 Kúnos László 336
 Kuthy Lajos 29, 30
 Küllös Imola 249
 Lackó Mihály 39
 Lakner Lajos 250–251
 Lampe, Friedrich 338
 Lányi Sarolta 17
 László Anna 323
 László János 162, 163, 187
 László József 40
 Lavotta Rezső 298
 Lehár Ferenc 48, 312, 313
 Lehman, David 106
 Lehmann, Hans-Thies 258, 278, 279–280,
 293, 296
 Lehotay Árpád 300, 303, 304
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 109
 Lenau, Nikolaus 21, 26
 Lengyel András 395, 408
 Lengyel Balázs 137
 Lengyel Dénes 17
 Leó archipresbiter 152
 Leonardo da Vinci 92, 298
 Leopold Antal 303
 Lévay József 344, 345
 Lévinas, Emmanuel 366
 Lévi-Strauss, Claude 185
 Leviticus lásd Hizsnyai Zoltán
 Lichtfuss, Martin 323, 324
 Lipót, I., magyar király és német-római
 császár 109
 Lippay György 110
 Lisznyai Kálmán 40
 Liszt Ferenc 11, 27, 298
 Ljubimov, Jurij 257
 Lloyd, Geoffrey E. R. 106
 Lope de Vega, Félix 300
 Lőrinczy Huba 46, 52
 Luhmann, Niklas 66, 67, 73, 80, 89
 Lukács László 318
 Lukács Margit 305
 Lukácsy Sándor 112
 Lukáts Andor 260, 261
 Luther, Martin 383, 384, 385, 389
 Madách Imre 112, 113, 115–119, 299, 300,
 306, 345–349
 Majakovszkij, Vlagyimir
 Vlagyimirovics 102
 Majláth János 244
 Major Tamás 305, 306
 Makay Margit 306
 Mallarmé, Stéphane 8
 Mandelstam, Oszip 376, 379, 418
 Mándy Iván 131, 137
 Mann, Thomas 437
 Mansi, Giuseppe (Josephi) 386
 Márai Sándor 3, 13, 14, 17, 18, 42–53, 130,
 202, 209

- Margalits Ede (Eduardus) 382, 388
 Margócsy István 97, 99, 107
 Marinis, Marco de 221–222, 224, 226, 234, 236, 237, 239, 291, 296
 Marino, Gian Battista 111
 Marosi Péter 117
 Márton László 208
 Marton Márta 365, 367
 Marx, Karl 431
 Mason, Bim 235, 239, 291, 296
 Maspero, Francesco 388
 Matejka, Ladislav 296
 Mátyás, I., magyar király 153, 155, 156, 305
 Maupassant, Guy de 13
 May, Karl 17
 Mayerhoffer, Gustav N. 17
 McBurney, Simon 287
 McCaffery, Steve 106
 McConachie, Bruce A. 222, 237, 239, 240, 292, 296
 Medgyaszai Vilma 323
 Medgyes Lajos 344
 Megyeri Zsigmond 153
 Mejerhold, Vszevolod 257
 Melanchton, Philipp 340
 Mell, Max 300, 308
 Menke, Bettina 64
 Menyhért Anna 89, 387, 435
 Mérimée, Prosper 12
 Mészöly Miklós 204, 208
 Meyer, Chuck 187
 Mickiewicz, Adam 12
 Mihalkov, Nyikita 271
 Mikes Lajos 81
 Mikszáth Kálmán 149
 Mill, John Stuart 106
 Miller, Arthur 264, 277
 Milloss Aurél 304
 Mirzoeff, Nicholas 239
 Mizser Attila 183, 185
 Mnouchkine, Ariane 227, 257, 287, 293
 Mohácsi István 264
 Mohácsi János 264, 265, 280, 293, 295
 Mohay Tamás 132, 137
 Molière 257, 271, 283, 284–285, 286, 296
 Molina, Tirso de 283, 284, 286
 Molnár Antal 108
 Molnár Ferenc 260
 Molnár Gál Péter 294, 296, 324
 Molnár Imre 109
 Montecuccoli, Raimondo 109, 110
 Móra Ferenc 321
 Móricz Virág 138
 Móricz Zsigmond 123–129, 130–138, 139–148
 Mórocz Mária 183
 Móser Zoltán 397, 403, 404, 408, 409
 Moser, Hans 324
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 283, 284
 Mörike, Eduard 54–64
 Mrožek, Sławomir 257
 Mudra Viktória 113, 114
 Muharos Bálintné Eszti néni 139–140, 142, 144
 Mundruczó Kornél 266
 Musil, Robert 47, 48
 Muzsnai Ágnes 17
 P. Müller Péter 226, 232, 239
 Münz, Rudolf 217

 Nádas Péter 204, 208, 209
 Nagy Ildikó 325
 Nagy István 115
 Nagy Lajos 431
 Nagy Péter 142
 Nagyajtai P. Teréz 303
 Négyesy László 246, 249
 Nekrosius, Eimuntas 258
 Németh Andor 362, 398, 411, 417
 Németh Antal 115, 292, 296, 303, 304, 305–306, 307, 308
 Németh G. Béla 63, 89, 367, 368–369, 370, 379, 432, 433, 435
 Németh József 323
 Németh László 133, 137
 Nerval, Gérard de 158
 Nestroy, Johann Nepomuk 47, 312, 313
 Nicolaus de Lyra 386
 Niemeyer, Mark 18
 Nietzsche, Friedrich 62, 63, 64, 99, 373, 386

- Nightingale, Benedict 234, 239
 Nora, Pierre 236
 Novák Eszter 280
- Nyéky Mihály 37, 41
- O'Hara, Frank 90, 91, 95, 96, 99, 101, 102, 106
 O'Neill, Eugene Gladstone 261
 Oddey, Alison 294, 296
 Odorics Ferenc 326
 Ódry Árpád 298, 302, 308
 Offenbach, Jacques 324
 Oláh Gusztáv, ifj. 299
 Oláh Szabolcs 389
 Olsen, Regina 207
 Olson, Charles 98, 99, 106, 107
 Onder Csaba 241, 245
 Oravecz Imre 90–103
 Orbók Attila 308
 Orczy Lőrinc 241–245
 Orff, Carl 388
 Orosz László 292, 296
 Ortnier, H. Heinz 306
 Ostermeier, Thomas 293
 Ottlik Géza 52, 53, 131, 208, 252
 Ovidius 44
- Örkény István 264
- Page, Adrian 291, 296
 Pál József 42, 52
 Paládi-Kovács Attila 137
 Palágyi Lajos 300
 Palkó Gábor 89
 Palma Ferenc Károly 108, 109–110
 Pályi András 208
 Pam, Christoph 52
 Papp Mihály (színész) 323
 Papp Mihály 131, 135, 138, 141, 142, 144
 Parker, Patricia 107
 Parti Nagy Lajos 187
 Páskándi Géza 115
 Paszternak, Borisz 96
 Pavis, Patrice 225, 232, 237, 239, 273, 275–276, 278, 279, 291, 293, 296, 317, 325
- Pázmány Péter 383–384, 389
 Pekár Károly 317, 325
 Péntes Tímea 183, 186
 Perczel Dezső 325
 Perényi Balázs 282, 296
 Perloff, Marjorie 95, 106
 Péter László 323
 Petheő Attila 305
 Petőfi Sándor 6, 11, 28, 112, 114, 191, 251, 307, 310, 316–317, 321, 321, 342, 348, 417, 437
 Petrarca 151
 Petrichevich Horváth Lázár 26, 40
 Pfeiffer Ferdinánd 40
 Pfeiffer, K. Ludwig 89
 Pfister, Manfred 89, 276, 296
 Pheidiasz 416
 Pilinszky János 158, 202
 Pindaros 416
 Pintér Béla 264–265, 282
 Pinter, Harold 257
 Platón 93, 215, 416
 Plessner, Helmuth 79
 Plinius Secundus maior, Caius 156
 Poe, Edgar Allan 5, 18
 Polgár Anikó 187
 Pollock, Jackson 93
 Polübiosz 381
 Ponte, Lorenzo da 284, 286
 Possonyi László 304
 Postlewait, Thomas 217, 220–222, 239, 240, 292, 296
 Poszler György 137, 138
 Pound, Ezra 94, 98
 Prágai Tamás 105
 Pray György 108, 109, 110
 Praznovszky Mihály 250, 346, 348
 Priorato, Gualdo 109
 Propp, Vlagyimir 325
 Proust, Marcel 3, 158
 Ptolemaios, Claudios 156
 Pukánszky Kádár Jolán 298
 Puskin, Alekszandr Szergejevics 10–11, 12, 418, 424
 Püthagorasz 215

- Quinn, Michael 217
 Rába György 75, 89
 Rabkin, Gerald 275, 296, 283, 290
 Racine, Jean 329
 Rác Péter 206
 Ráday Gedeon 110
 Radnóti Miklós 427
 Rákóczi Ferenc, II. 14
 Rákóczi György, II. 14, 110
 Rákosi Jenő 315, 318, 319, 322, 324, 325
 Ramus, Petrus 340
 Ranke, Leopold von 220
 Rapaport Samu 367, 393
 Rápolthy Anna 306
 Reinelt, Janelle 238, 295
 Reinhardt, Max 299
 Retcliffe, John 17
 Révai József 142
 Révai Miklós 243
 Reviczky Károly 244
 Reznikoff, Charles 95, 106
 Ricoeur, Paul 220
 Riffaterre, Michael 100, 101, 107
 Rimay János 341
 Rimbaud, Arthur 8, 427
 Ripa, Cesare 384, 389
 Rónay László 52
 Rosenbaum, Karol 17
 Rosenzweig Vilmos 314
 Rossi, Piervittorio 388
 Roth, Joseph 46, 53
 Rotta, Angelo 303
 Rouse, John 293, 2940, 296
 Rousseau, Jean-Jacques 112
 Rozvány György 344
 Rozsnyai Bálint 17
 Römer, Johann Friedrich 245
 Russell, Bertrand 388
 Sáfrán Györgyi 342, 344
 Sajó Tamás 389
 Sándor L. István 237, 292–293, 294, 296
 Sándor, Nagy, makedón uralkodó 152, 381
 Sane, Brynja 18
 Sári B. László 252
 Sárközi Éva 438
 Sárközy Péter 387
 Sartre, Jean-Paul 407
 Savona, George 234, 238
 Scarlatti, Alessandro 298
 Schechner, Richard 214, 239
 Schein Gábor 131, 135, 137, 138
 Schenkl, Henricus 388
 Schiller Erzsébet 246–249
 Schiller Róbert 417
 Schilling Árpád 260, 261, 263–264, 266, 280, 281, 293
 Schlegel, Friedrich 16, 18
 Schmidhäuser, Eberhard 89
 Schmitt, Carl 71, 76, 89
 Schmitth Miklós 108, 109
 Schneider, Helmuth 18
 Schnitzler, Arthur 47
 Schorske, Carl E. 324
 Schramm, Helmar 217
 Schratt, Katharina 48
 Schulek Tibor 340
 Schuyler, James 96
 Schwamenthal, Riccardo 389
 Scott, Walter 191, 206
 Scribe, Eugene 329
 Scudéry, Georges de 111
 Sebestyén Gyula 409
 Sekeruš, Pavle 18
 Serédi Jusztinián 303
 Serres, Michel 79, 89
 Shakespeare, William 101, 114, 236, 238, 239, 249, 251, 261, 268, 269, 270, 271, 295, 296, 344
 Shaw, George Bernard 276
 Shepherd, Simon 236, 239, 296
 Shevstova, Maria 217, 225, 232, 237, 239
 Shohat, Ella 229, 239
 Siegle, Robert 106
 Silhone, Jean de 111
 Simhandl, Peter 217–218, 224, 226–227, 229, 230, 239
 Singer, Milton 235, 239
 Sklovskij, Viktor 17
 Ślaski, Jan 17

- Smith, Adam 349
 Smith, Anthony D. 315, 324
 Smith, Hazel 91, 102, 106, 107
 Solt Andor 40
 Somló Sándor 324
 Somlyó György 336
 Somogyi Erzsí 305
 Sőtér István (Etienne) 17, 348
 Spenser, Edmund 111
 Spiró György 208
 Spivak, Gayatri Chakravorty 185
 Stam, Robert 229, 239
 States, Bert O. 234, 239, 235
 Staud Géza 234, 239
 Stein, Peter 257
 Stendhal 7, 8
 Stirner, Max 70, 72
 Stoll Béla 246, 249, 379, 387, 390, 429–431, 435
 Stolle, Ferdinand 17
 Storm, Theodor 64
 Straniero, Michele L. 389
 Strauss, Richard 52
 Strehler, Giorgio 257
 Striker Sándor 347, 349
 Strindberg, August 308
 Sue, Marie Joseph, Eugène 3, 5, 9, 17, 18
 Sugár Károly 303
 Sullivan, Arthur 314
 Swinarski, Konrad 257

 Szabad György 39
 Szabó B. István 137, 138, 436–438
 Szabó Károly 338
 Szabó Lőrinc 65–89, 257, 261, 379
 Szabó Margit 305
 Szabó Stein Imre 262
 Szabolcsi Bence 402
 Szabolcsi Miklós 362, 365, 367, 369, 392, 395, 397, 400, 401, 406, 408, 409, 410, 429
 Szamosi Elza 323
 Szántó Judit 361
 Szardanapal[Il]osz (Assur-banapli), asszír király 380–381, 382, 383, 385
 Szárnyas Gábor 137
 Szász Károly 344, 347

 Szathmáry György 344
 Szauder József 245
 Széchenyi István 39, 55, 344, 348
 Szegedi Gergely 339
 Szegedy-Maszák Mihály 44, 47, 50, 52, 53, 233, 238, 239, 324, 325
 Székely Gábor 294
 Székely György 217, 226, 230–232, 235, 237, 239, 324
 Székelyhídi Ferenc 303
 Szekeres László 39
 Szekfü Gyula 307
 Szelezky Zita 306
 Széles Klára 397, 405, 408, 409
 Szelestei N. László 108
 Szemere Miklós 344
 Szemere Pál 415
 Szenci Molnár Albert 339, 341
 Szentkuthy Miklós 130
 Szepessy Ferenc 36, 38
 Szepsi Csombor Márton 151
 Szerb Antal 412, 417
 Szigeti József 31, 32
 Szigeti Lajos Sándor 365, 406, 408, 409–410
 Sziklay László 17
 Szikszai Fabricius Balázs 340
 Szilágyi Márton 40
 Szilágyi Zsófia 137, 143, 147, 148
 Szilvásújfalvi Anderkó Imre lásd Újfalvi Imre 338
 Szinnyei József 17, 339
 Szirák Ferenc 148
 Szirák Péter 130, 137
 Szirtes Tamás 294
 Szókratész 416
 Szolláth Dávid 250
 Szomory Dezső 257
 Szontagh Pál 347
 Szőke György 362, 380, 386, 387
 Szörényi Éva 304, 305, 306
 Szörényi László 135, 138
 Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin 276
 Sztrabón 381, 388
 Szvoboda Dománszky Gabriella 252

- Tacitus 44
 Tairov, Alexander 257
 Takács Ferenc 252
 Takáts József 250, 251, 253
 Talamon Alfonz (Samuel Borkopf) 186
 Tamás Attila 395, 408
 Tar Sándor 133, 135
 Táray Ferenc 303, 305, 306
 Tarjányi Eszter 40
 Tarkovszkij, Arszenyij 418
 Tarnai Andor 109, 245, 246
 Tasnádi István 263
 Tasnády Ilona 298
 Tasso, Torquato 111
 Taurines, Gailly de 297
 Taurinus István 153
 Teleki Julianna (Tisza Lajosné) 344
 Teleki László 39
 Térey János 187
 Thalheimer, Michael 260
 Thaly Kálmán 14
 Thimár Attila 241, 245
 Thomka Beáta 236, 239, 326
 Thompson, Ann 236, 239, 296
 Thoreau, Henry David 90
 Thököly Imre 109
 Thuróczy János 153
 Timon Sámuel 108, 109
 Tisza István 325
 Tisza Lajosné lásd Teleki Julianna
 Titunik, Erwing R. 296
 Titzmann, Michael 89
 Tódor Ildikó 17
 Toldy Ferenc 112, 344, 348, 413
 Tolnai Vilmos 40
 Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 3, 13, 188, 191, 193, 194, 195–196, 199, 206, 207
 Tompa Andrea 260, 264, 265, 266
 Tompa Mihály 344
 Tordy Géza 260
 Tormay Cécile 307
 Torrance, John 106
 Tosi, Renzo 388
 Tóth Árpád 77
 Tóth Béla 382, 388
 Tourrasse, Léonel de 297
 Tovsztonogov, Georgij 257
 Tőkés Anna 300
 Török Endre 207
 Török Gábor 402, 406, 408, 409, 410
 Tőzsér Árpád 183, 183, 186
 Trakl, Georg 47
 Truman Károlyné 325
 Tsúszó Sándor lásd Hizsnyai Zoltán
 Turkle, Sherry 183
 Tverdota György 252, 253, 362–364, 369, 386, 387, 388, 389, 395, 397, 398, 403, 405, 408, 409, 411, 414, 417, 435, 436, 437, 438
 Uerlings, Herbert 18
 Uhland, Ludwig 21
 Új Imre Attila 345
 Újfalvi Imre (Szilvásújfalvi Anderkó Imre) 338–341
 Ujházy György 302
 Újvári László 436
 Ungváry László 303
 Uray Piroska 389
 Urbán András 281
 Urházy György 12
 Usener, Hermannus 388
 Vágó Márta 364, 437
 Vahot Imre 26, 29, 39
 Vahtangov, Nyikolaj 257
 Vajda Ágnes 252
 Vajda György Mihály 42, 52
 Vajda János 77, 412
 Vajda Péter 112–114
 Vajdai Vilmos 281
 Valla, Lorenzo 383
 Vándory Margit 307
 Váradi Antal 297
 Váradi Aranka 300
 Vargyassi András 108
 Varjas Béla 338
 Várkonyi Zoltán 303, 305
 Várszegi Tibor 237, 291, 296
 Vas István 411, 417
 Vasvári Pál 29, 40
 Vaszy Viktor 303
 Vekerdi József 387

- Velázquez, Diego 284
 Veltrusky, Jiržy 273, 296
 Veres András 435
 Vergilius 109, 111
 Vermilius, Petrus Martyr 341
 Verne, Jules 5, 17
 Verő György 309
 Versényi György 30–31, 40
 Vértesy Jenő 31, 32, 40
 Viczián János 17
 Vidnyánszky Attila 261
 Villon, François 437
 Vince, Ronald W. 233, 239
 Vinnai András 265
 Vizi Albert 402
 Voinovich Géza 301, 302, 307
 Vollmoeller, Karl 299
 Vörös Boldizsár 251, 252
 Vörös Imre 389
 Vörös Tibor 325, 326
 Vörösmarty Mihály 25, 54–64, 112, 113, 114, 188, 196, 208, 369, 411
 Vujcsics D. Sztoján 17
- Wagner, Franz 109
 Wagner, Richard 285
 Waldapfel József 429
 Wardle, Irving 234, 240, 277–278, 291–292, 293, 296
 Warlikowski, Krzysztof 293
 Wekerle Sándor 318
 Weöres Sándor 262
 Werfel, Franz 46
 Wesselényi Miklós 39
 Whale, Nigel 238, 239, 295, 296
- White, Hayden 219–220, 236, 240
 Whitehead, Alfred North 106
 Williams, William Carlos 98
 Wilshire, Bruce 234, 240
 Wilson, Richard 234, 240
 Wilson, Robert 227, 257, 286, 293
 Wittgenstein, Ludwig 202, 209, 373, 433
 Wittnyédy István 151
 Wlassics Gyula 39
 Wohlrab József 346, 349
 Woods, Alan 237, 240
 Wordsworth, William 64
 Worthen, William B. 237, 240
 Wulf, Christoph 89
 Wyspiański, Stanisław 271
- Xantus János 294
 Xenophón 416
- Zákány Tóth Péter 113, 114
 Zalányi Kinga 52
 Zanetti, Véronique 89
 Závada Pál 135, 252
 Zichy Ferenc 37, 41
 Zitterbarth Mátyás, ifj. 114
 Zola, Émile 7, 14, 158
 Zrínyi Miklós 108–112, 153, 155, 157, 158
 Zukofsky, Louis 98
 Zweig, Stefan 50, 53
- Zsámbéki Gábor 258
 Zsámboky János 156
 Zsótér Sándor 262–263, 264, 280, 281, 293, 295

A névmutatót Bodnár Krisztina állította össze

Tartalom

2005/1

FRIED ISTVÁN	
Jókai Mór és a világirodalom	3
SZILÁGYI MÁRTON	
„sötét halálával az öngyilkolásnak...” (Czakó Zsigmond halála)	20
GÁNGÓ GÁBOR	
Az értelem retorikája a Márai-Monarchiában	42
LŐRINCZ CSONGOR	
Elégia és búcsú mint emlékezet a nyelvben (Arany, Mörike, Vörösmarty)	54
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN	
„Sötétben nézem magamat” Az individualitás formái Szabó Lőrinc <i>Te meg a világ</i> című kötetében	65
PRÁGAI TAMÁS	
A megjelenítés stációi (<i>A parataxis mint szövegszervező elv</i> <i>John Ashbery és Oravecz Imre egy-egy versében</i>)	90
 <u>Szemle</u>	
KISS FARKAS GÁBOR	
Borián Elréd: <i>Zrínyi Miklós a pálos és a jezsuita történetírás tükrében</i>	108
KERÉNYI FERENC	
Vajda Péter művei	112
GEROLD LÁSZLÓ	
Kovács Levente: <i>Madách & Harag Marosvásárhelyen</i>	115

Jókai Mór és a világirodalom¹

Tolsztoj. Évszázados távlatban
kitetszik, a legnagyobbak egyike volt.
Jókai és Proust mellett ő volt a „modern”.
(Márai Sándor: *Napló 1976–1983*)²

Az öregkorára meghökkenteni a legkevésbé kíváncsi Márai három olyan szerzőt nevez meg, akiknek első (és többedik) pillantásra (szinte) semmi közük egymáshoz, mind „nemzeti”, mind „világirodalmi” funkciójukat és hatástörténetüket tekintve lényegileg eltérő „sors” jutott nekik osztályrészül. Jókairól szólva egyáltalában kétséges, lehet-e vele kapcsolatban akár hagyományosan értett világirodalmi jelentőségről, akár világirodalmi funkcióról beszélni. Illetőleg: elegendő-e az a regionális irodalmi/kritikai anyag, hogy Jókainak „Duna-táji”, „kelet-közép-európai”, közép-európai szerepéről elmélkedjünk; a jórészt ismert, szerb irodalmi, az inkább kiadás- és fordítás-történetileg ismert lengyel és cseh irodalmi,³ valamint a bibliográfiailag⁴ számon tartott (és a regények kritikai kiadásának jegyzetanyagában olykor hiányosan és pontatlanul közölt) német irodalmi recepció egyelőre, a kutatás hiányai miatt (de csak amiatt-e?) még nem állhatott össze történeté, nem vonhatók le következtetések Jókainak a magyar irodalom/irodalomtörténet keretein esetleg túlnövő jelentőségéről.⁵ Annál kevésbé, mivel a Jókai-kutatás elmulasztotta a fordított irányú feltáró munkát.⁶ Jóllehet a Jókai-regények számottévvá részének, a kisregények és novellák kisebbik hányadának ismeretesei magyar és nem magyar nyelvű forrásai, sem a Jókai-forráshasználat jellegzetességeiről nincs szélesebb körű és megbízható tudomásunk, sem arról az irodalmi és szubkulturális közegről,⁷ amely elemeiben, töredékeiben a kritikai kiadások jegyzetébe szorult. Még inkább hiányoznak az összehasonlító kutatások,⁸ amelyek Jókai XIX. századiságának (?) összetevőit segítenének felmutatni, továbbá megteremtenék annak a konfrontatív elemzésnek lehetőségét, amely elmozdíthatna a meggyökeresedett állításoktól, miszerint Jókait feltétlenül Flaubert-rel kellene összevetni ahhoz, hogy diadalmasan rá lehessen világítani korszerűtlenségére, vagy mindenáron Sue-vel és Dumas-val volna szükséges együtt emlegetni, hogy „másodlagos”-nak vélt romantikája bizonyíttassék; miközben egy alaposabb összeolvasás Victor Hugo regényírásával (ezt Hankiss János kezdeményezte)⁹ és groteszk-felfogásával talán egyrészt kézenfekvőbb lehetne, másrészt az időskorában a különösség iránt érzett vonzalma miatt elmarasztalt Jókainak több művét (például a méltatlanul keveset emlegetett, elhibázottnak tartott *Szép Mikhált* és

A *Kráót*) jobban a helyén láttathatná, a szubkulturális és a groteszk kereszteződésének kísérletét értékelve. Annyit kiegészítésül, hogy a Jókai-olvasásnak az utóbbi évtizedekben megnehezültek a feltételei. Hiszen a kortárs olvasó örömteli ráismerése a magyar közélet „átpoétizált” nyelvére még lehetővé tette a „beavatottságot” abba a kulturalitásba, amely a műveltség és művelődés szerkezetváltása okán a ma élő generációknak már igen kevésbé adott meg. Vonatkozik ez mindenekelőtt arra a „többnyelvűségre”, amely a XIX. századi Magyarország plurikulturalitásából fakadt, továbbá a különféle szociolektusok összjátékára, amely az egymáshoz képest komplementáris, önmagukban is olykor vegyes „nyelviségek” között természetes formaként konstituálódott. A XIX. század elején lejátszódott a magyar nyelv felzárkóztatása az „európai nyelvi standard”-hoz, és a cseh és a magyar „nyelvújítás” Sprachanschluss-ként jellemzése kielégítő módon jelzi a romantika korára már általánosan elfogadott irodalmi nyelv helyzetét a politikai és a kulturális önazonosság konstituálódásának folyamatában. Ennek következtében az irodalmi nyelv legfeljebb helyi jelentőségűvé, szakmai használatúvá csökkentette a táj- és rétegnyelveket; ugyanakkor a társadalmi szerepek differenciálódása jelölhető meg annak okául, hogy tovább őrződött a szerepekhez fűződő „réteg”-nyelviség. A latin vagy a német nyelv némileg visszaszorult, de elemei, nemegyszer bizonyos frazémák még a XX. században is fölbukkantak meghatározott körű beszélőknél. A Jókai-művek nyelve nagyon pontosan érzékelteti ennek a típusú vegyesnyelvűségnek a körét, kompetenciáját, megkülönböztető jellegét, nem utolsósorban pedig azt, hogy a nyelvi centrum és a nyelvi periféria miféle kapcsolatlehetőségek révén érintkezett egymással. Ami egy korábbi irodalmi/irodalomtörténeti periódusban Jókai menlevelének számított, előadásmódjának élénksége, kis túlzással nyelvi „realiz-musa”, a zsánerfigurák élethűnek vélt beszéde, az mára nemegyszer az értés akadálya lett. Minek következtében erősen változott a Jókai-befogadás feltételrendszere (amely még véletlenül sem tévesztendő össze egy tételezett Jókai-„kultusz”-szal, amely – amennyiben volt – mindig párhuzamosan futott az „antikultusszal”, a merev elutasítás gesztusaival); ha a XIX. században a népszerűség keresése, a közönség kegyének hajhászása, a vonzalom a túlzás, a képtelen iránt, a történeti rekonstrukció túlzott (?) nagyvonalúsága stb. lett a fő vád, egyszerűen Jókai romantikája nem talált méltánylásra, utóbb – támaszkodva a XIX. századi előfeltevésekre – kizárattott a „nemzeti klasszicizmus” köréből, Kemény Zsigmond regényírása mögé szorítottatott (az olvasottságban természetesen sosem), és hol „liberalizmusát” rótták meg, hol a nemzeti nagyelbeszélés alakításáért állított pellengérre. Kitérőképpen és rövidre zárva azt mondhatnám el, nem született meg az a magyar André Gide, aki a francia regényíró feleletét a kérdésre: ki a legnagyobb francia költő, magyar író, Jókaira alkalmazta volna ekképpen: sajnos, Victor Hugo – sajnos, Jókai Mór. Talán nem szükséges bővebben kifejtenem, hogy Gide nem Victor Hugo

romantikáját írta tovább, nem vélte folytathatónak Hugo kétosztatúnak tartott regényvilágát, amelyben a Jó meg a Rossz között a groteszk látszik az összekötő elem funkcióját betölteni, és amely költészetesztétikában a német korai romantika regényfelfogása szembesül a byroni felfogással a sorsüldözött törvényen kívüli történetét a középpontba helyezve. S már itt előlegezve egy bizonyára hosszabb és alaposabb elemzést: aligha Jókainak főleg regényei utólag megalkotott utószavaiban elhelyezett „regényelméleti fragmentumai” perdöntőek a korszerűség versus korszerűtlenség, a popularitás versus lélektanilag/történetileg indokoltabb személyiség szemlélet, realizmus versus elszabadult fantázia ügyében, hanem romantikájának, irodalomfelfogásának regényeiben lejátszódó története (nem csak *A három márványfejben*); nem elhanyagolható módon a Victor Hugo értelmében vett *groteszk* megannyi alakváltozása, a *Hétköznaptoktól* az utolsó regényekig, elbeszélésekig.

S itt, ezen a ponton lehetne egyelőre inkább csak kijelenteni, mint részletebben bizonyítani, hogy Jókai több XIX. századi íróhoz hasonlóan jó néhány regényalakzattal kísérletezett: az egyik lenne a titokregény, amely Dickens *Twist Olivérjában*, a *Kis Dorritban*, a *Szép reményekben* (*Great expectations*) máig „hatásos” példával szolgált, és amely műfaj talán alkalmas lehetne olyan Jókai-regények alaposabb szemügyrevételére, mint *A lélekidomár*, az *Akik kétszer halnak meg* vagy egy epizódjában *A kőszívű ember fiai*, nem utolsósorban a *Tégy jót*. Nem bizonyos, hogy megrovó hangsúllyal volna szükséges emlegetni Jókai érdeklődését a bűnügyi regények szerkesztésmódja iránt, ideiktatván a peres eljárások struktúráképzésének próbáit (*Eget vívó asszonyszív*). Nem pusztán azzal lehetne védekezni, hogy a vétek, nyomozás, „rejtvényfejtés” epikus változatával a leginkább E. A. Poe nyomán olyan szerzők éltek, mint Dosztojevszkij (megelőzőleg a német romantikusak közül E. T. A. Hoffmann), hanem azt volna érdemes alaposan szemügyre venni, hogy a városlásodás és az ezzel kapcsolatos társadalmi átrendeződés, ha úgy tetszik, a kapitalizálódás a peremre szorulás, a függések, a személyi kapcsolatok, személyiség és tárgyak, személyek és intézmények egészen más rendszerét hozta létre, mint az előző korszakokban; s idevonva a titokregények¹⁰ bűnügyi vonatkozásait, nem egyszerűen a bűnben fedezi föl az identitás megrendülését, hanem a kiszolgáltatottságok, a félelmek és a fenyegetettségek oly hálózatainak szerveződéséhez járult hozzá, amely kezdetlegesebb formában már az 1840-es évek magyar irodalmában regénytárgy, hogy Jókai nemegyszer Dickensre és Hugóra, ritkábban Sue-re emlékeztető módon kölcsönözön „regénytechnikailag” differenciáltabb formát az alakzatnak. Jules Vernehez hasonlóan fordult Jókai a tudományos fantasztikum regénylehetőségei felé, összekötve az utópiahagyományt, a felvilágosodás államregényeit és a (politikai) pamfletekből ideszármaztatható, szatirikus hangvételű parabolát. A tudományos fantasztikum hol „betét”-je egy történetnek (*Fekete gyémántok*), hol államregénybe torkolló látomás egy létrehozandó utópiáról (*A jövő szá-*

zad regényében), hol egy negatív utópia, sziget versus „világ” tárgy előlegezése (*Ahol a pénz nem isten*); a parodisztikus megoldás éppen úgy nem hiányzik az életműből (*Egész az északi pólusig*), mint az elbeszélői nézőpont (elbeszélő-hallgató, befogadó) váltogatásával kitűnő pikareszkre rájátszó prózai epika (*Egy hírhedett kalandor*). Ezenközben nem kevésbé sikeresen kísérletezett, jóllehet éppen kísérletként értékeltetett alul, a népszínmű megújításával, *A bolondok gróffa* a népszínművet az abszurd felé mozdítja el: s ami további elemzést igényelne, a XIX. század technikai „forradalmának” irodalmi tárgygyá (nem szelídítése, hanem) adaptálása. Ezen a ponton nem árt figyelmeztetni arra, hogy a magyar irodalomban a „vasút”-tal kapcsolatos jövőorientáltságot versebe író Petőfi és a századfordulós magyar modernség városi létformájában civilizációs létlehetőséget érzékeltető „irodalom” között Jókai az, aki megteremti romantika és kulturális-civilizációs váltás közös elgondolásának epikai alakzatait. Részint azért, hogy a technikai és természettudományos, „nagyvárosi”-világszerű konstruktumokat nem egy naivnak bizonyuló, pozitivistá ihletettséggű világnézet alapján szemléli, valamint meszsze áll tőle a romantikus antikapitalizmusként megjelölt konzervativizmus is. Victor Hugóhoz hasonlóan (a *Századok legendájában* határolódik el a francia romantikus a természet versus technikai haladás áldilemmájától, s teremti meg a XIX. századi létezés daidaloszi és/vagy prométheuszi lényegében az utópia „realitását”) a XIX. század romantikus antropológiájának alapvetően ambivalens jellegére utal: míg a (nemzeti) történelem, e (nemzeti) történelem „aktánsai”, ennek következtében a „nemzeti” történelem fölé magasodó személyiségek periódusa letűnni látszik, így az eposzi megjelenítés deformációs alakzatokban múlik ki, a korszak természettudományára építhető az az utópia, amely éppen azért, mert utópia, nem a megvalósíthatóság attribútumaival rendelkezik, pusztán azt igyekszik markánsan megragadni: az irodalom révén miféle jövő közvetíthető az olvasónak (*Fekete gyémántok, A jövő század regénye*). Azaz a jövőkép miféleképpen határozódik meg az átesztétizált technicitástól; a változó médiumok hogyan írják át a személyiség és az utópia révén teremtődő kollektivitás megjeleníthetőségét. Ami a „társadalmi” környezetet illeti, a dickensi „titokregény”-ből olyan összeesküvéses teória integrálódik a regényi történetekbe, amelyek révén a dús szövésű cselekménybe ágyazódik a nemzetközi politika és a nemzetközivé váló ipar, kereskedelem, valamint ezzel összefüggésben: a bűnözés; s mindez nem csupán az egyes szubjektumok léthelyzetét meghatározni törekvő történetek megannyi esettanulmánya (ami egyébként az elbeszélés megváltozott státusát reprezentálja), hanem az elbeszélő ennek a prózai kornak (Hegel) fő tendenciái után nyomoz, és ebből mintegy következik, hogy az egyetemessé mélyülő válságtünetek, az ezzel együtt járó egzisztenciális elbizonytalanodások, a történetek szétDarabolódása válnak a prózai epika jellegzetességévé. S hogy itt a Jókai által meghirdetett és kritikusoktól megkérdőjelezett realizmus-romanti-

ka-felfogása átértékelést kíván,¹¹ arra éppen az 1870-es esztendőktől kezdve megszaporodó és följebb részint jelzett műfaji kísérletei utalnak, annyit téve hozzá a már elhangzottakhoz, hogy mindennek nyelvi konzekvenciáira is föl kell figyelniünk. Arra nevezetesen, hogy az 1850-es esztendőknél a forradalmat és a szabadságharcot megjelenítő epikus (eposzi) nyelve differenciálódik, a korábban zsánerfiguráknak főntartott nyelvi humor a groteszk nyelvhasználat felé tolódik (párhuzamosan azzal, hogy a helyzetkomikum visszafogottabbá lesz, és az akár komikus szituációknak fölfogható jelenetek beszédmódjában a Jókainál megszokott szójátékok részint visszavonódnak, részint bonyolultabbakká válnak, figurák elrajzolásának eszközeiül szolgálnak, valamint a nyelvi ismétlések újabb formái felé indulnak el). Ehhez azonban feltétlenül hozzá kell tennünk, hogy a korántsem teljesen problémátlan heroszok és „fél-istenek” küzdelme messze nem egy balzaci vagy flaubert-i „terminológia” szerint értelmezhető realista esztétika és személyiségfelfogás szerint dekonstruálódik; még akkor sem, ha egyes Balzac-figurák egész lényüket átható, központi szenvedélye egy-egy Jókai-alaknál is szemrevételelezhető; s a zolai, részletező, alapos anyaggyűjtést eláruló leírások mellé Jókai természetmegjelenítéseit messze nem jótalanul állította már a kutatás. Igaz ugyan, hogy Jókai forrásértelmezése nem változott jelentősen az évtizedek folyamán, de a prózai epika választott előszövegeinek sokrétűsége, s ami talán még fontosabbnak tetszhet, kulturális és szubkulturális, irodalmi és irodalom alattiinak vélt értékelése Jókainál (egy romantikus világképen belül) átalakul.

Ezen a ponton hasznosnak bizonyulhat egy rövidebb kitérő. A realizmus nem „váltotta föl” a romantikát, hanem egyfelől párhuzamosan éltek egymás mellett a realista és a romantikus tendenciák és esztétikák, másfelől a német és az angol romantika első és második hullámának kelet-közép-európai befogadása és átírodása nagyjában-egészében azokban az évtizedekben történt, amikor Balzac, Stendhal és Victor Hugo a regényről és általában a tipikus versus különös viszonyáról kifejtették véleményüket, és ezt regényeikkel (*Vörös és fekete*, *Goriot apó*, *Elveszett illúziók*, illetőleg: *A párizsi Notre Dame*) „hitelesítették”. Ennek az lett az eredménye, hogy a kelet-közép-európai romantikák az 1830-as, 1840-es években egyszerre többféle „nyugati” romantikára reagáltak, alakították ki viszonyukat mintegy harminc-negyven esztendő német, angol és francia irodalmához/kultúrájához, miközben az anyanyelvi, XVIII. századi, XIX. század eleji „kezdemények” esetleg olyan tendenciák, szerzői magatartások, retorikai alakzatok és nem utolsósorban nyelv- és irodalomfelfogások körvonalazódásához járultak hozzá, amelyeket a romantikához (általában), később a realizmushoz (általában) ambivalens viszony fűzött. Teljesen természetesen nem általában a romantikának és a realizmusnak a befogadástörténetét kísérhetjük figyelemmel, hogyha a magyar, a cseh vagy a szlovén irodalom XIX. századiságát próbáljuk meg feltárni, hanem meghatározott, olykor egymástól eltérő változatait a romantikának és a rea-

lizmusnak, még hozzá olyan típusúakat, amelyek valamiképpen konfrontálhatók a hazai kezdeményekkel, illetőleg amelyek konfrontációja révén a hazai kezdemények átláthatókká válhatnak. Ez természetesen maga után vonja annak lehetőségét, hogy nem feltétlenül a legjelentősebb költők, írók kelet-közép-európai jelenléte nevezhető a legfontosabb tényezőnek, hanem olykor az ún. másod- vagy harmadvonal szerzői reprezentálnak a hazai irodalomban létrehozható formációkat. Más alkalommal a befogadástörténet torzítja a tendenciákat, jól ismert, hogy Chateaubriand XIX. század eleji cseh fordítása a cseh nyelvújítás diadalát és (részben) a cseh irodalomszemlélet átrendeződését segítette, míg a csehvel egykorú magyar fordítás szinte észrevétlenül veszett el a magyar regény „előtörténeté”-ben.

Annyit már most megállapíthatunk, hogy a „nyugati” irodalom önmeghatározásakor (legyen szó akár romantikus, akár realista megnyilatkozásról) az „irodalom alatti”-nak, a szubkulturálisnak minősülő ugyan hamar kért és kapott helyet egy igen széles körűen megvont kultúrameghatározásban, valójában a l’art pour l’art, a parnasszisták megjelenése és kanonizálódása irodalmi körökben ugyancsak kétséssé tette a romantika popularizáló kezdeményeit, és Baudelaire-től Mallarméig nemcsak a küldetéses irodalom, a költő-próféta került furcsa helyzetbe (Rimbaud „látnok”-képzete ellenére), hanem a romantikus vagy romantizált retorika is. Nem is szólva arról, hogy a Stendháltól a „boldog kevesek”-nek küldött irodalmi „üzenet”-et a flaubert-i regénytechnika olyan irodalmi térben finomította tovább, amely a differenciált szemléletű, a nézőpontváltásokra fölfigyelő, a regénynyelv zeneiségét meghalló-értékelő olvasóknak kedvezett. Míg Victor Hugo (s itt a viszonylag kései *Nyomorultak* című regényre utalok) ragaszkodott részint a romantikus rekvizitumokhoz, részint s személyiségmegjelenítésnek ahhoz a módjához, amely a titok- és a bűnügyi regényekben formálódott, nem is szólva a morális tendenciáról, amely említett regényében azonban jóval rétegzettebben bontakoztatja ki a társadalmi megítélés és a személyiség önnevelődése között szüntelenül kibukkanó diskrepanciákat. A *Nyomorultak* szabaduló fegyence, a társadalmi igazságtalanságok és képmutatók sorsrontó hatalmától szenvedők, a könnyen azonosítható allegóriák (Jean Valjean lenti, csatornabeli útja Mariusszal) akár egy átlag kalandregényben¹² is helyet kaphatnának. Az ellentétekben és a groteszk szelídítettebb változatában gondolkodó szerző/elbeszélő azonban mintegy a századfordulós tézist megelőlegezendő a látszat-valóság dichotómiájának keretei közé helyezi a történetet, nem is szólva az epizódok történeti és szubkulturális (városi folklór) vonatkozásairól. Így a tendenciózus, nem egy részletében didaktikus, a regényből „kibeszélő”, filantróp előadásmódot nem pusztán a részint nevelődési jellegű, részint kalandos-„izgalmas” cselekménymondás ellensúlyozza, hanem egy összetettebb műfaji szemlélet gyakorlata, amely a német korai romantika Gesamtkunstwerk-gondolatának a regényben történő létrehozását sürgette,¹³ és amely talán elsőként annál az E. T. A. Hoffmann-

nál igazolódott, aki éppen a személyiség megosztottságát, a hasonmás tárgyat tematizálta, és fantasztikum, pszichológia, tündérmese stb. szintézisét kísérelte meg egy-egy alkotásában. Más kérdés, hogy például a Thénardier házaspár helyenként félelmetessé növvő groteszkje, a Twist Olivért megidéző Cosette, Jean Valjeannak részben Vautrinre emlékeztető, részben egy Bildungsroman hőseit reprezentáló alakja, Mariusnak és rokonságának különféle magatartásokat megtestesítő és a különös irányába térő együttese milyen mértékben folytatója annak a fajta regénynek, amelytől az eposzi funkció továbbgondolását várták, illetőleg amely az egyes alrendszerek konfrontációjára vállalkozhatott a „polgári kor eposzá”-nak keretein belül (amilyen a történetírás, a politológia, a jogrendszer, az iparszervezés stb.). Talán szakíthatnók azzal a leegyszerűsítő szemlélettel, amely a *Nyomorultak* típusú regényben csak a romantikus/romantizáló sémákat látja; és Jean Valjean önnevelődésének állomásait úgy tekinthetjük, mint kísérletét ez alrendszerekbe való beilleszkedésre (mint iparos, kereskedő, polgármester stb.). Ha így tekintjük, akkor „sokoldalúsága”, a képtelennel érintkezni látszó léttörténete korántsem minősül majd hiteltelenségnek, egy ún. szerzői elhatározás mindenekelőtt morális-szociális tendenciát példázó dokumentumának. Azt mindenesetre nem hagyhatjuk teljesen figyelmen kívül, mily nagyra becsülte Dosztojevszkij Victor Hugo prózáját, *A párizsi Notre Dame* orosz kiadásához előszót írt, és a *Nyomorultakat* a maga számára igen fontosnak minősítette.

Ennek a kitérőnek az volt a tétje, hogy a Jókai által nem vagy alig deklarált „viszony” leírását készítse elő, ami nem annyira Sue-höz¹⁴ és Dumas-hoz, hanem Victor Hugóhoz és ahhoz a romantikus regényhez fűzte, amely a magyar (és jórészt a nem magyar) kritikusok szerint nem pusztán irodalom alatti forrásokból merített témát, hanem maga is ezeknek az irodalom alatti forrásokból származtatható epikának eljárásait hasznosította. A bűnügyi regény „deformációja” Victor Hugónál éppen úgy érzékelhető (a *Nyomorultak* Javertje meghasonlott személyiségként lesz öngyilkos!), mint majd Dosztojevszkij rendőrfelügyelője esetében (vö. a *Bűn és bűnhődés* Porfirijének alakjával és pszichológiai következtetéseivel, továbbá azzal a kielégületlenségével, amely nyomozati „sikere” és lélektani rejtvényfejtése után elfogja).

S ha *A lélekidomárt* nyilván meglepetést keltve ez igen erős kanonikus pozícióban látható művek közelébe sorolom, hangsúlyozván, hogy noha mind a regényvégi kiegyenlítődé, mind a lélekidomári személyiség feltételezett egységessége elkötelezettjének tűnik is az író-elbeszélő, ennek az az oka, hogy e messze nem egészen hibátlan mű regénynyelvi differenciáltsága, egymástól eltérő forrásainak a cselekményben történő ütköztetése és nem utolsósorban a nőalakok „nyelvé”-nek többrétűsége a hiperromantikus szubjektumértelmezés ellenében hat; valójában a szinte szuper-egóként ágáló lélekidomár története mellé applikálja az elbeszélő a titokregény dickensi kalandosságát (beleértve a fegyenclet rejtelmes fordulatait); s még a jelent illúziótlanul, a jö-

vendőt tudatosan látó főszereplőt sem kíméli meg a személyes tragédiától (Godiva halála; e név anagrammatikus értelmezése ezúttal nem visz közelebb a titokregény eseményeinek feltárulásához), a félreértéstől, a kicsinyes intrika okozta egyedüllétbe szorulástól, de a megkísértéstől sem. S ha az idillbe hajló megoldás nem következik ugyan „organikusan” az előzményekből (némi előkészítés után mindössze másfél lapnyi jut e „kiegyenlítődésre”), a titokregény aktánsai újabb összeesküvésének következményéből ered a lélekidomár családi boldogsága; a mindvégig aktív címszereplő „kivárása”-t, látszólagos passzivitásba merülését jutalmazza „sorsa”. Ez mindenképpen eltér a korai Jókai-művek történetvezetésétől, hiszen a szuper-ego is ki van téve a külső események változásainak, sőt: szeszélyeinek. Lándory – akarva-akaratlanul – lesz részese, előbb kárvallottja, utóbb nyertese a negatív figurák machinációinak, a „világ”-tól nem függetlenítheti magát, létének idillbe fordulása a regény végére tett pontot követőleg realizálódhat. Az *Akik kétszer halnak meg* sem kevésbé leszámolás az illúziókkal, a nyomozó nem választhat „jól”, kiszolgáltatottja és szereplője a Történetnek.

A kései Jókai-regények még egy ponton zárköztathatók az európai regény-történekek fő áramához. A főszereplők hite megrendülni látszik a fennálló világrend igazságosságában, és a korábban sejtetett kétségek még 1848/49 hőseinek megjelenítésekor is fölerősödnek: a romantikus séma és hősfelfogás torzul. Ennek beszédes jelződése, hogy az eleinte ideálisnak látszó alakok groteszk szituációk elszenvedői lesznek, s a *De kár megvénülni* egy jelenetében *A kőszívű ember fiai* egy pátosszal teli, könnyeztető epizódja a szó szoros értelmében véve idézőjelbe kerül, a *Fráter György*ben Dózsa parasztháborúja csupán rémlátomásként kerülhet a történekek közé, Jókai vihart keltett Dózsa-drámájának emlékezte mintegy a megkísértés mitológéjéaként illeszthető a történelmi szereplő nevelődési történetébe. Az *A mi lengyelünk* pedig véglegesen és végletesen visszavonni látszik az egykor eposzsinak elgondolt-minősített tárgyat, s az eseménysorban megbúvó tragikomikum elemei a roncsolódó és méltó alakra nem lelhető szubjektumok rajzában artikulálódnak.

Még egy további mozzanatot érdemes esetleg felidézni ahhoz, hogy valóban újragondolhassuk Jókai helyét a XIX. század európai irodalmaiban. Ezzel párhuzamosan e regények „különös”-ének, groteszkjének, a rájuk látható fenségesnek jelentőségét és személyiségformáló „aktivitását” az eddigiek-nél pontosabban érzékeltethetjük. A *Szabadság a hó alatt* című, inkább tárgya, mint „technikája” miatt méltatott mű olyan értelemben Puskin-regény, hogy a német és a francia források mellett a magyar Puskin-befogadással létesít vitaszövegeket. A magyar Puskin-képet elsősorban Bérczy Károly fordítása határozta meg, amely nem egyszerűen érintkezik a német Puskin-recepcióval, mindennekelőtt Bodenstedt idevágó munkásságával, hanem az orosz irodalomnak főleg a német közvetítés során kirajzolódó problémakörét is belefoglalja a magyar *Anyegin*be. Jókai máshová helyezi a maga Pus-

kin-személyiségét, s ezt a legbeszédesebben azzal érzékelteti, hogy függelékben közli a *Cigányok* sikerültnek mondható átültetését. Két tényező említése kívánatos. Először: Jókai esetleg érzékenységeket sérthetett a *Cigányoknak* ilyen kiemelésével, 1859-ben jelent meg Párizsban Liszt Ferenc könyve: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*-ja, amelyet 1861-ben magyarul is kiadtak *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon* címmel. Igen viharos fogadtatásban részesült a könyv, a magyar zene, cigány zene fogalmi körének (általános) tisztázatlansága, valamint a magyar zene–cigány zene egybe mosódása kapcsán fölmerülő több imagológiai probléma természetszerűleg nemcsak a magyar zene-„értő”-ket, hanem Jókait is foglalkoztatta; a helyenként indulatos reakció a nemzettudat kérdéskörét is vitatémává avatta. Másodszor: Jókai életművében aztán ez a magyar–cigány probléma több ízben visszatért, nemcsak a *cigánybáró* (Szaffi) szövegi és zenei anyaga tanúskodik erről, hanem a legbeszédesebben talán *A fekete vér* című kései, Bach-korszakban játszódó regénye, amely ráadásul (cigány/magyar) zenei vonatkozásokat tartalmaz. Visszatérve a Puskin-regényre, szinte meglepőnek tetszhet Jókai állásfoglalása, a *Cigányok* megismertetése a magyar olvasóval a megszokott Puskin-képtől eltávolítás; fordításából efféle mondatok idézhetők: „Ő most a szabad föld fia”, „Az ifjúság szabad, mint a madár! / Ki rakhat láncokat a szerelemre...” A vajda megrovó szavát szintén ideírom: „Szabadság csak magadnak kell”. A mű értékelése Dosztojevszkijhez fűződik, aki nagy hatású Puskin-émlékbeszédében állította: „Alekóban Puskin már felfedezte és zseniálisan bemutatta a szerencsétlen vándort, aki nem leli helyét saját hazájában, a történelmi orosz mártírt, aki oly történelmi végzettségűséggel bukkan fel a néptől elszakadt társadalmunkban.” Ami a poéma messzibb távlatú értelmezését/értékelését illeti, Dosztojevszkij ekképpen ír: „Új, megkapó, elragadó volt minden, a költeményben tele eredeti eszmékkel, magasban járó gondolatokkal; tűz, vad szenvedély kifejezése, merész eszmejárás és ígésző leírások, és [...] amellet mily természetes egyszerűség.”

Jókai regénye előbb jelent meg, mint Dosztojevszkij elmondta volna emlékbeszédét, annál érdekesebb, hogy össze lehet vetni az eltérő kiindulópontból egymás felé közelíthető nézeteket. A Jókai-regény címében a „szabadság” a poémának is kulcsfogalma meg a regényalakoké is. A „hó alatt” földrajzi behatárolás a mű oroszosságára céloz; Puskin poémája annak a természetinek, városi civilizációtól romlatlannak szembeállítása az interperszonális viszonyok kötöttségéhez ragaszkodó városival szemben, amely ellentét fölvázolódása Jókaitól sem volt egészen idegen. S itt nem elsősorban a *Sárga rózs*a pusztarajzára érdemes gondolnunk, hanem a Petőfi nyomában járó útirajzokra, regényrészletekre (akár az *Egy magyar nábob*ra), amely(ek) mellett a nagyvárosi vízió (az *És mégis mozog a föld*ben például) is helyet kaphat. A Jókai képviselte szabadságfelfogás elmozdult az 1848/49-ben szintén mozgékony és olykor meglepően változatos nézetektől, már csak azért is, mivel a Jókai-mű-

vek „világát” aligha érdemes egységesnek elgondolni. Éppen a szabadság-
 eszme készítette arra, hogy szembenézzen a nemzetiségi kérdéssel, valamint
 a felvilágosodástól örökölt emberbarát vagy hazafi dilemmával, s így több
 helyütt az európai liberalizmus állam- és nemzeteszméjét gondoltassa el sze-
 replőivel. A Herder népszerűsítette szláv legenda nyomán méltányolta és ér-
 tékelte a magyarországi szlávok népköltészetét/művészetét, sürgette műve-
 lődésük támogatását, épített ki jó kapcsolatokat a nemzetiségi irodalmak né-
 hány személyiségével, ugyanakkor a nemzetiségi törekvéseket, kiváltképpen
 ha azokban „államellenes”, „szecessziós” mozzanatokat fedezett föl, elítélte;
 Jókai az idők folyamán egyoldalúbbá, bár sohasem egyoldalúvá váló szabad-
 ságképzetét a dualista korszak államának fenntarthatósága viszonylatában
 igyekezett (újságcikkeiben és szépirodalmi műveiben egyaránt) „realizálni”.
 Az *Egy játékos, aki nyer* egyfelől a (pán)szlávnak tartott politikai aspirációk el-
 lenzésének talaján fakadt, másfelől viszont a népköltészet bevonásával e pán-
 szláv törekvések ellenében működő természetit, romlatlant állította. Már
 csak azáltal is, hogy a horvát népköltészet ama nemzetegyeniségnek kifejező-
 dése, amelynek betagolása egy össz-szláv gondolatkörbe és politikai egység-
 be a nemzetegyeniség elvesztését eredményezhetné. S hogy Jókai ily magas-
 ra értékelte a déli szláv népek, ám éppen úgy a szlovákok népköltészetét/mű-
 vészetét, abban a XVIII–XIX. századi magyar etnográfiai gondolkodás mellett
 az európai párhuzamok is szerepet játszhattak; Jakob Grimm népszerűsítette
 a szerb nyelvteremtést és népköltési gyűjtést, amely Goethe tetszését szintén
 elnyerte, Mérimée déli szláv népköltészeti misztifikációjával még Puskind és
 Mickiewiczet is megtevesztette. A francia irodalom szerbség-képének¹⁵ ala-
 kulása párhuzamos a magyar irodaloméval, a Balkánon utazó és utazásáról
 kötetet kiadó Urházy György (*Keleti képek*, 1854) Jókai munkatársa, műve Jó-
 kai forrása volt, beszámolója a balkáni vámpírhitről és történetekről ugyan-
 csak a francia irodalom hasonló írásaival konfrontálható. Mármint Jókai
 élénk érdeklődése a magyar és magyarországi nem magyar népek etnográfia-
 ja, kiváltképpen népköltészete iránt nem csupán „nemzetiségi” tárgyú mű-
 veinek couleur locale-jának „háttéranyagát” szolgáltatják (azt is, mint a *De
 kár megvénni* című regényének részleteiét), hanem az irodalmi nemzetkép-
 kutatást segítenek megalapozni, illetőleg azt a plurikulturalitást hangsúlyoz-
 zák, amelynek ellenében működött mind a hivatalos magyar, mind a hivata-
 los nemzetiségi politika. Ám ez a plurikulturalitás, amelyre valójában első-
 sorban Jókai szerb (és feltehetőleg szlovák) olvasói figyeltek föl, a magyar iro-
 dalmi népiesség historikumában sem (lenne) mellőzhető. Annál kevésbé,
 minthogy az elsősorban verses anyagot feltáró magyar népköltési gyűjtéssel
 nem szemben, hanem inkább mellett Jókai kezdeményezte a népi, félnépi
 (vagy kisnemesi, falusi) rövidpróza, anekdota-, adomakincs gyűjtését, s a
 magyar néphumorról értekezve maga is imagológiai rajzzal próbálkozott, s
 olyan írásmód és műfaj megalkotását célozta meg, mármint az anekdota be-

illesztését a terjedelmesebb epikába, az anekdota novellává írását, az anekdotaalakok regényfigurává alakítását, amely nemcsak folytatóira lelt a magyar irodalomban, hanem az egy időben hangzatos megrovások ellenére a legújabb magyar irodalomban föltámadni látszik. Jókai gyűjtéséből (elsősorban a *Vasárnapi Ujság* anyagából) egy életforma/mód nyelvi közvetítése jut el az olvasóhoz, rétegszemlélet, amely meghatározott nézőpontból provinciálisnak tetszhet, más szemszögből éppen nyelvisége és történetformálása révén az allegorizálódás vagy egy alternatív kultúrafelfogás felé mutathat. Ugyanis ezek a rövidtörténetek többnyire kilépnek a szűk körbe vont „történetiségből”, a megnevezett személyiség egyszeri esetéből, s a történelem „nagyelbeszélésével” szemben az alulról szemlélés kiselbeszéléseit állítják alternatívaként (mint az majd Hašek *Švejk*-jében fog beszédes igazolódáshoz jutni). Jókainak feltűnő érdeklődése a népdalok, a kollégiumi énekköltészet, az énekeskönyvekben megőrzött műdalok iránt (nemcsak szövegük, zenéjük iránt is) hagyományértelmezéséből fakad, amelynek révén könyvtárában és regényírásában nem csupán a „magas” irodalmi, hanem a magas irodalmiból/kulturálisból kiszorult (magyar és nem magyar) anyag jelentőségére is fény derülhet. Jókai „világirodalmi” olvasmányairól keveset tudunk, nagy valószínűséggel hagyta maga mellett elsuhanni a XIX. század számottéví irányzatváltozásait, jöllehet eljutottak hozzá. Márai jegyezte föl naplójában: „Mintha nem olvasta volna a korabeli nyugati, orosz és amerikai irodalom remekeit: Tolsztoj, Flaubert, Maupassant, Thomas Hardy, Hawthorne regényeit. [...] Jókai mintha nem eszmélt volna, hogy a regény műfaji, szerkezeti sajátossága változáson esett át...”¹⁶ Ez utóbbiban nem vagyok bizonyos; inkább úgy fogalmaznék, hogy talán nem elsősorban a kortárs világirodalom döbbsengette rá Jókait a Márai említette váltás kikerülhetetlenségére. Hanem részben az a szubkulturális anyag, amely legtöbb kései, de legalább az 1870-es évektől kezdődő periódus epikájának forrása lett. Azok a kuriózumgyűjtemények, Pitaval-kiadások, útleírások, memoárok, naplók, iratgyűjtemények, amelyek immár a XX. századi történeti kutatás számára nélkülözhetetlenek, részint az egykori „hétköznapi élet” rekonstruálásakor, részint a kulturális antropológia művelésekor, Jókai számára mindenféle történet hitelesítői lettek, hiszen nem a hivatalos és hivatásos történetírás álláspontjára volt kíváncsi; hanem arra, mi rejtőzik esetleg ez álláspontok „mögött”; sőt a saját maga által is időnként képviselt nemzeti narratívával szemben az Annales-iskolában létre támadó „vie quotidienne” foglalkoztatta. S hogy szinte élete végéig hitte a Victor Hugo kidolgozta groteszket struktúraalkotó tényezőnek, bőségesen lelt anyagra ebben a szubkulturális irodalomban, a fantasztikumot a nem hivatalos tudat közvetítette létformának élve meg. Megtévesztő az a meseiség, amely eláradni látszik Jókai történetmondásán, korántsem oly ártatlanok ezek a történetek, *A tengerszemű hölgy* a szem erotikáját írja önéletrajzinak álcázott epikába, csak valamivel rejtettebben azoknál, akik a XX. században ha-

sonlóképpen mutattak föl „veszedelmes viszonyok”-at. A kései regények erotikája persze nem a Zola-regényekéivel hozható párhuzamba, ám aligha mellőzhető teljesen az a kihívás, amely a XIX. század utolsó harmadának európai epikai váltása felől érte. Az irodalminak és ún. irodalom alattinak ez a keveredése (nem csak a humoros művekben) azt a látszatot keltette, Jókai hatásvadász elemeket csempész regényeibe, hogy hanyatló írói erejét elfedje. A kritika nem ismerte föl, hogy irodalminak és nem irodalminak ez a közös nevezőre hozása egyidejű a Márai hangoztatta regényváltással Európában; és mai szemmel nézve akár merész és úttörő kísérletnek tekinthető. Hiszen mára a szubkulturális beiktatása az irodalomba polgárjogot nyert, a horrorszerű, a fantasztikus, a rémregényes stb. „helyi értéke” változott, mondhatjuk úgy is, felértékelődött. A kései Jókai elbizonytalanodó és/vagy megosztott szubjektumai a hazai és az európai személyiség válságára döbbernek rá, mintegy a labirintusi egzisztencia, a kényszerűen rossz választások alanyának szerepével kénytelenek beérni. Ennek következtében nem fogadhatják el a hivatalos/hivatásos történetírás által felkínált változatot a létezés nemzeti-történeti értelmezésére, hiszen tapasztalataik ennek ellentmondanak. Ott kénytelenek keresni, ahol szembesülhetnek önmaguk választási lehetőségeivel. Igen jellemző példa a *Rákóczy fia* című regény, amely látványos elmozdulás a *Szeretve mind a vérpadig* Thaly Kálmántól (is) ihletett, kalandregényi elemeket bőséggel tartalmazó „nagyepiká”-jától; annál is inkább, mert az első rész Rákóczi-kultuszára több olyan szövegreteg rakódik rá, amely a szubkulturális megközelítésnek kedvez. Ez a szubkulturalitás részint visszautal Victor Hugónak a *Párizsi Notre Dame*-jára, részint előretékel a mai áltörténeti, álmesei narratívára. Ez a köztes helyzet leginkább a regény első részéről állítható, innen elkanyarodik a cselekmény egy „privát” történet irányába, amelynek „meseisége”, „intim szférája” az első részétől eltérő epika teremtményét teszi lehetővé. Aligha deríthető ki teljes bizonyossággal, a regény melyik része hatott Krúdyra olyannyira, hogy egy helyütt Jókai legszebb regényeként minősítette (nem kifejtve, csak egy odavetett mondatban); ám az minden bizonynyal kijelenthető, hogy a történelemnek és benne a történeti személyiségnek elválasztása a „nagyelbeszéléstől” (Rákóczi Györgyöt, a fejedelem kisebbik fiát sorsa arra rendelte, hogy egy illúziókkal teli vagy dezilluzionista történeti regény hőisévé váljék) hozzásegíti az író akár az ellen-történetiregény megalkotásához. Hiszen a történelem itt legfeljebb kulissza, a cselekmény a pittoreszk elemek előtérbe kerülését igényli, s a fantasztikumnak meg a groteszknek ad teret. A kései Jókai-regényekben általában egymás szomszédságában vagy egymással összeshövőződöttségben látjuk a fantasztikumot és a groteszket, s ennek révén valósul meg az a regényalakzat, amelynek például *A Kráó* az egyik (ismétlem: méltatlanul elhanyagolt) változata.

Nyilván nagyon merész ugrás (bár időben nem túlságosan nagy a távolság), ha a XX. század elejének francia avantgarde szerzőjét idézzük meg,

Apollinaire-t, akinek Magyarországon kevesebbet emlegetett kisprózája részben hasonló forrásokból táplálkozik, részben a közép-európai „misztikát” poétizálja át, lett légyen szó *Sainte Adorata* című kisprózájáról (ennek magyar vonatkozásai is vannak) és még inkább *Le Passant de Prague*-ról (A prágai vándor), amely részben összejátszatja Victor Hugo révén a cseh és a francia irodalmi kultúrát, részben az Ahasvérus-történet beiktatásával a hétköznapi történetet egy másik, „rejtelmes” síkba tolja át. A német balladaköltészet-től a ponyvanyomtatványok anyagáig, a nemzetközi mondáktól kezdve a francia történelem epizódjait zsúfolódnak Apollinaire műveibe a hagyományos felfogásban ily összeszövődöttségben költészetidegen előszövegek; ám az avantgarde azáltal igyekszik új nyelvre lelni, hogy össze nem egyeztethető motívumokat, történéseket, irodalmi és szubkulturális „anyag”-okat egymásmellettiségükben, azonosértékűségükben, „szimultán” szemlélteti. S bár Jókai regényírása aligha olvasható egy avantgarde felfogás szerint, a romantikus és realista esztétika XIX. századi magyar képviselőit érezhetőleg zavarba hozta az irodalmiságnak eltérő regényi értelmezésével, és ez értelmezésnek éppen a szubkulturalitásra támaszkodás az egyik fontos tényezője. Ennek megfelelően változik Jókai regénynyelve, és nem egy regény éppen ezt a változást, a műfaji váltást kíséri nyomon, mint például az *Öreg ember nem vén ember*, amely a négyféleképpen elmondott, azonos alap gondolatot variáló történethez keresi a megszólalás elfogadható modusait. A XX. századi próza felől olvasva az egykor hatásvadásznak vélt elemek jelentősége (ismétlem) felértékelődik, s a töredékesség, a narrátori szerep gyengítése egy korszerűbb alakzat megteremtését ígéri. Amit néhány kortárs öncélú különködésnek vagy szerkesztetlenségnek bírált, az mai irodalomértésünkben a bricolage-technika felé mutat. Az úgynevezett túlzások és következtelenségek az egyneműség és teljesség megtörésének lehetőségével kecsegtetnek. Ilyen értelemben Apollinaire ideidézése talán mégsem a legnagyobb képtelenség. Már csak azért sem, mivel Jókai (Victor Hugo nem méltatlan társaként) jövővíziójában részint a „technikai civilizáció” mitologizálódik, a létezés „daidaloszi” vetülete igyekszik korszerű formára lelni, és ekként antik mítoszi és jelenkori íródik-olvasódik egymásra; s a romantikának ebben a változatában föllelhető az a lehetőség, amely a modernség egy változatában (természetesen újrastrukturálva) széleskörűen és alaposan kidolgozva megjelenik. Ami kiváltképpen érdeklődésre tarthat számot, hogy Victor Hugo groteszk-felfogásának jókais változata olyan elbeszélői felfogásokkal érintkezik, amelyek révén az „önazonos” jellemek megalkothatósága kérdőjeleződik meg: Jókai epicsi hőseinek története az 1870-es esztendőkkal befejeződik, és egy másik történetnek adja át a helyét. Az *Egy játékos, aki nyer* több alakban színre állított hőse egyszerre játszik el a nemek közötti átlépés, kis túlzással: átjárhatóság eseménysorával, és a különféle társadalmi szerepek különféle nyelviségével, valamint ez egymástól eltérő létszférák (politika, „játék”, szerelem stb.) nyel-

veivel. Ugyanakkor a különféle nyelvek egymáshoz képest „komplementer” jellegűek, nem annyira vitatják a másik létezését, mint inkább annak a hiányának a betöltését végzik, amely a másik nyelv korlátozott érvényességéből fakad. A regény előszövegei az elbeszélői tájékozódás összetettségére engednek következtetni, a hírlapirodalmi, a népköltészeti, a politikai, a társasági lét köréből származnak a regénybe épített információk, amelyek aligha képek egységes világrenddé összeállni. Talán éppen ez a megosztottság, rendezetlenség a tárgya a műnek. Olyan értelemben, miszerint a világban magukat leplező, maszkot öltő, valódiságukban nem mutatkozó személyiségek ágnak, akiknek „többnyelvűsége” nem a megértést segíti, hanem a rejtett célokat szolgálja. E célokat elérendő a használt „nyelvek” csupán eszközök (e felismerés a *Szegény gazdagok* Hátszegi báróját szintén e körbe vonja), amelyek révén a személyiség legfeljebb az inautentikus beszéd létrehozására lesz képes, így megfosztatik attól, hogy „valódi” beszélgetés alanya lehessen. A groteszkbe forduló befejezés, az excentrikusnak tűnő lezárás (a főhős különös halála), amelyet az elbeszélő tárgyilagosan kísérel meg előadni és magyarázni, visszafelé hatva kérdőjelezi meg a bűnügyi és/vagy a titokregény által artikulálódó „fenséges”-t, s a különöst olyan esztétikai tényezővé avatja, amelyben a túlzás szinte a komikumba csap át, illetőleg amelyben egy természettudományos-zoológiai magyarázat igyekszik megfosztani a jelenetet excentrikusságától. Az *Egy játékos, aki nyer* e jelenete, valamint az epilógus funkciójú utolsó lapok korántsem egy szerzői/elbeszélői igazságtétel, nem a morális tanulságok levonása jegyében fogalmazódtak meg, s így részint a történet visszazáródik a regény egyik nyelvébe, részint a hangsúly áttevődik a személyes szférára. A kalandregényt ennek következtében el lehet vonatkoztatni attól a „napi politikai” háttértől, amely születéséhez minden bizonnyal erőteljesen járult hozzá. Ugyanakkor konfrontálni lehet a XIX. század végén messze nem korszerűtlen és nem csupán a közönségigényt kielégítő művekkel; talán éppen ellenkezőleg, a kalandregény alakzata az elbeszélői megtevesztés segítségével közvetíti azokat a szubjektumproblémákat, amelyek Jókai romantikus személyiségfelfogását a századfordulós modernségéhez viszik közelebb. Ugyanis a bármily játékosan „végrehajtott” én-sokszorozódás (amely legalább egy időre zárójelbe teszi az én-t) előbb a játékot mint a leplezés eszközét viszi színre, utóbb az én-ek által beszélt nyelvek hiteltelenedését eredményezik. „Der Roman ist ein romantisches Buch” (A regény: romantikus könyv) – írta Friedrich Schlegel. Talán a Jókai-életmű is összefoglalható Schlegel e mondatával; Jókai romantikájában és regényeivel valósul meg az, amit Schlegel olyannyira várt, elbeszélés, ének és más formák keveredése.¹⁷ Még egyszer, Jókai romantikus regényíró, szembesíthető a XIX. század romantikus regényelméleteivel, és szemlélhető a századfordulós modernség egy változata, de talán még a posztmodern felől is.¹⁸

1 E dolgozat az *Öreg Jókai nem vén Jókai* (Bp., 2003, Ister) című könyvem kutatási tapasztalataiból, valamint a kötetről írt kritikákból és a kötettel kapcsolatos beszélgetésekből merít. Elsősorban Imre Lászlónak tartozom köszönettel. A könyvben részletesebben kifejtett problémák egyikét-másikat itt csak érintem.

2 MARAI Sándor, *Napló 1976–1983*, Bp., Helikon-Akadémiai, 1993, 112.

3 Miloslava KNAPPOVÁ, *A magyar irodalom két népszerűsítője Csehországban (František Brábek és Gustav N. Mayerhoffer) = Tanulmányok a csehszlovák–magyar irodalmi kapcsolatok történetéből*, szerk. Zuzana ADAMOVIČ, Karol ROSENBAUM, SZIKLAY László, Bp., Akadémiai, 1965, 265–294. Jan ŠLASKI, *Jókai lengyel bibliográfiája*, Világirodalmi Figyelő 5, 1958, 51–57. CSAPLÁROS István, *Kraszewski és Magyarország*, Bp., MTA Irodalomtörténeti Intézet, 1963 („Jókai regényei iránti rendkívüli érdeklődés”-ről szól 22.).

4 SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, Bp., 1897. Hornyánszky Viktor, V. 38–67. hasáb, GULYÁS Pál, *Magyar írók élete és munkái*, sajtó alá rend. VICZIÁN János, Argumentum–MTA Könyvtár, XV. 773–810. hasáb, TÓDOR Ildikó, *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 1849–1905*, Személyi rész II., H-Zs, Bp., Akadémiai–Argumentum, 1997, 23–94. Vö. még: *A Jókai-jubileum és a nemzeti díszkiadás története*, Bp., Révai, 1911.

5 Olyan esettanulmányokat hiányolok, mint amilyeneket korábban HANKISS János írt: *Jókai hatása a magyar szabadságharc külföldi képére*, Irodalomtörténeti Közlemények 61, 1957, 230–235. Ferdinand STOLLE (1806–1872), *Von Wien nach Világos*, Leipzig, 1866 regénye Jókai Csataképei nyomán született meg. Vö. még Etienne SÖTER, *Maurice Jókai et l'Europe. Nouvelle Revue de Hongrie*, 1942, II., 67: 328–333.

6 E nembem üttörő HANKISS János, *Európa és a magyar irodalom*, Bp., Singer és Wolfner, [1939], 479–500. Mind Jókai forrásairól, mind a párhuzamokról megemlékeznek.

7 Jó pozitivistá feltarás: GYÖRGY Lajos, *A magyar anekdota története és egyetemes kapcsolatai. Kétszázötven vándoraneidota. Az anekdota forrásai*, Bp., Studium, 1934, különösen: 55–60., 237–238. A Godiva-történet (132.) A lélekidomárban visszhangzik, de nem a hősnő történeteként.

8 Az egyoldalú hatáskutatás e téren Jókai önéletrajzainak idevágó megnyilatkozásait igyekezett alátámasztani. Vö. MUZSNAI Agnes, *Victor Hugo hatása a magyar irodalomra*, Pécs, Dunántúli Könyvkiadó, 1930, 5., 6., 19–22., 27–28., 34–35., KOVÁCS János, *Sue hatása a magyar regényirodalomra*, Kolozsvár, Kolozsvári Kö- és Könyvny., 1911, 90–96., 104. Az Asszonyt kísér, Istent kísért és Sue egy regénye összeolvasása során a Jókai-mű egyes szám első személyű elbeszélőjét az íróval azonosítja. LENGYEL Dénes, *Jókai regényeinek romantikája*, Irodalomtörténet 27., 1938, 162–165. Szerinte „Jókaira a legnagyobb hatást Victor Hugo regényei gyakorolták.” (162.)

9 A 6. jegyzetben i. m.

10 Viktor SKLOVSZKIJ, *A széppróza*, Bp., Gondolat, 1963, 288–339., Ford. LÁNYI Sarolta.

11 Kontrollanyagként említhető a szlovák „nemzeti” kritika negatív Sue- és Jókai-recepciója. Sue-től morális szempontból tanácsolják el az olvasókat, Jókai ellen később nemzet(iség)i és egy eszményítő „realizmus” felől érkezik elutasítás. Rudolf CHMEL, *Két irodalom kapcsolatai*, Bratislava, Madách, 1980, 64–65., 102., 105., 148. A viktoriánus angol kritika viszonyulása Jókaihoz ambivalens, többnyire egy vélt olvasói elváráshoz igazított kritikai reakciók a jóval differenciáltabb angol epikus hagyományok és jelen szerint értékelték. CZIGANY Lóránt, *A magyar irodalom fogadtatása a viktoriánus Angliában (1830–1914)*, Bp., Akadémiai, 1976, 201–272., Ford. ROZSNYAI Bálint. A szerb recepció a XIX. században jó darabig töretlenül pozitív. Božidar KOVAČEK, *Madjarska književnost u srpskim književnim časopisima omladinskop doba (1860–1871)*. Klny. az Ujedjina omladina srpska, Novi Sad, é. n., Matica srpska kötetből, Uő, *Prevodi madjarske beletristike u srpskim knjižvnim časopisima šezdesetih godina XIX veka. Zbornik Matica srpske za književnost i jezik* 1968, 159–162., Uő, *A magyar szépirodalom a szerb szépirodalmi folyóiratokban (1860–1871) = Szomszédság és közösség. Délszláv–magyar irodalmi kapcsolatok. Tanulmányok*, szerk. VUJICSICS D. Sztoján, Bp., Akadémiai, 1972, 393–401.

12 A kalandregényekről Volker KLOTZ, *Abenteuer-Roman. Eugène Sue, Alexandre Dumas, Gabriel Ferry, Sir John Retcliffe, Karl May, Jules Verne*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1989.

13 Friedrich SCHLEGEL, *Brief über den Roman = Theorie der Romantik*, szerk. Herbert UERLINGS, Stuttgart, 2000, Philipp Reclam jun., 90–102.

14 Jóllehet hozzá is. Sue olvasói népszerűségére a hozzá intézett olvasói levelek alapján vö. Brynja SANE, *Les lecteurs d'Eugène Sue. Le Monde d'Eugène Sue II*, Copenhagen, Akademisk Forlag, [1986]. Poe népszerűsége törekvéséről és műveinek szubkulturális forrásairól újabban: Mark NIEMEYER, *Poe and popular culture = The Cambridge Companion to Edgar Allen Poe*, szerk. Kevin J. HAYES, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 205–224.

15 Pavle SEKERUŠ, *Les Slaves de Sud dans le miroir français (1800–1850)*, Beograd, Zadužbina Andrejević, 2002.

16 MÁRAI: a 2. jegyzetben *i. m.*

17 A 13. jegyzetben *i. m.*

18 A *Kráó* a modernség egyik „emléképét”, a „Medúza szépség”-ét teszi meg személyiségalkotó tényezőnek: „Őn azt hiszi, hogy én szép vagyok? – Ez csak álarc! Ez az én igazi arcom! / S azzal egy varázsmondattal egyszerre torzképpé alakítja át az arcát...” Vagy: „Így nevetve még rettenetesebb volt ez a szép arc, mint ezzel a Medúza-torzképpel.” Victor Hugo nevető embere s a századfordulós modernség torzba forduló-fordítható szépsége között loka-

lizálható a Jókai-mondat. A lélekidomár „titokregényi” megalkotottságával nincs ellentétben a nyelvi humort célzó elidegenítő elbeszélői effektus. „A táncosnőt úgy hitták, hogy »Scilla«. És így beteljesült, hogy »incidit in Scillam, qui vult evitare Charybdim«. Kérem, uram, ne üsön agyon, hogy ilyen rossz szójátékot csinállok, de szeretek vele dicsekedni, hogy iskolába jártam.” A latin mondat fordítása: a Scillába esik, aki meg akarja kerülni Charybdyst. A görög mitológiából, az *Odysseiából* ismerős rémalak, amely a hajózóra leselkedő veszélyeket, az örvényt s a sziklát allegorizálja. Vö. *Der neue Pauly Enzyklopädie der Antika*, szerk. Hubert CANKIK und Helmuth SCHNEIDER. Bd. 2. Stuttgart-Weimar, 1997, Metzler, 1111. hasáb (a lexikonban idézett alak: Incidis [incidit] in Scyllam cupiens [qui vult] vitare Charybdim). A pittoreszk regényrészlet és a vele kölcsönhatásba kényszerített mitológia túlmutat a szójátékon, különös tekintettel az elbeszélői szerepre. Ami a Jókai-nyelv „plurikulturalitás”-át illeti, arra figyelmeztetnek, hogy a Kisfaludy Károlynál már egymással szembeállított szociolektusok (a latinos-jogi, a németes-franciás külföldieskedő, a „magyaros”-pozitív, például A *kérőkben*) Jókainál egyre inkább vagy „csupán” szembesítetnek, netalán együtt köznyelvi megnyilatkozásokként érzékeltetnek.

Függelék

Az *Akik kétszer halnak meg* egy rövid részletével igazolnám, hogy az említett titokregényi, olykor a fenségest megcélzó, jellegzetesen romantikusnak gondolt előadás milyen módon lazul föl, részint a mindentudó elbeszélő közreműködésével, részint azonban e mindentudáshoz nem egészen illeszkedő hangvétel, a regényszerűség hangsúlyozása segítségével. E részlet az ingadozó nyelvhasználatra is példa, nevezetesen a forradalmi események nemzeti jellegét színezi az, hogy a német nyelvű terminológia néhány elemének belecsempészése hitelesíti a megjelenítést. A szakszerűség párosul a visszatekintés iróniájával.

A mai Werndl- és Snider-korszak emberének szükséges megmagyarázni, hogy mi volt az a gyutacs. – Ezt németül úgy hitták, hogy „Zünder”. Mikor a kovács szerszám helyébe feltalálták a vegytani gyutacsot, hát akkor ennek az alakja olyan volt, mintha egy vékony, lapos szalmaszálat csináltak volna lágy vasból, s közé volt szorítva a robbanó anyag, azt dugták bele a puska lyukába, arra csapott rá a fegyver sarkánya, úgy sült el. Amint aztán a lökupak (kapszli) fel lett találva, az egész átmeneti korszakot a lomtárba dobták, ott hevert évtizedekig, míg végre eljött az ideje, hogy 1848-ban s nemzetőrség fölfegyvereztessék: annak a számára aztán előkeresték a fegyvertárból ezeket a gyutacsos puskákat. Jó fegyverek voltak azok nagyon; csakhogy azt a bolondságot, amivel el lehetett őket sütni, sehol e világon nem fabrikálta már senki. Ilyen fegyverekkel kezdték meg a hadjáratot a mi „kortársaink” („őseid”, kegyes olvasó).

S hogy a „szuper-ego”/nyomozó esetében a nyelvi megelőzőtség tudatosulása a nyelvnek nemcsak megkerülhetetlenségét hangsúlyozza (a jelentésadás lehetőségességének viszonylataiban), hanem többfelé nyit, a nyelvi hátrátlépés irányába, nem utolsósorban az öniróniáéba, arra legyen példa a „lélekidomár” nevének „anagrammatikus” olvasata, a magyar nyelv zeneiségével szemben a francia „tagolás” más értelmezésre hívja föl a figyelmet: Lándory–L’âne doré (azaz aranyzsamar).

„sötét halálával az öngyilkolásnak...”
(*Czakó Zsigmond halála*)

Czakó Zsigmond halálának a körülményeiről sokat tudunk – ám kérdéses, jól ismerjük-e mindazt, ami történt.¹ Az alábbiakban Czakó öngyilkosságának megértéséhez kívánunk új, Budapest Főváros Levéltárából származó adalékokat közzétenni: az eddig ismeretlen boncolási jegyzőkönyvet, illetve a Pest városa által lefolytatott vizsgálat egyéb dokumentumait. Ezekből az iratokból jól nyomon követhető az a folyamat, hogy milyen fázisai voltak a Czakó erőszakos halálát követő hivatalos eljárásnak: a vizsgálatot a város folytatta le, bár ennek elrendeléséről nem találtunk iratot. A boncolást a városi alkapitány jelenlétében végezte el Flór Ferenc helyettes első főorvos, kórházigazgató, majd ezek alapján készült el a tanács elé terjesztett jelentés, amelyet jóváhagyás után felküldtek a Helytartótanácsához, s intézkedtek arról is, hogy a kiállított halotti bizonyítványt küldjék meg Marosvásárhelyre, azzal a kéréssel, hogy a város kebelében tartózkodó rokonokhoz juttassák el. Ebből az utolsó iratból mindazonáltal nem lehet kétségtelenül arra következtetni, hogy Czakó anyja, aki ekkor a legközelebbi hozzátartozó volt, valóban Marosvásárhelyen lakott; könnyen lehet, hogy csupán a már a boncolás adatfelvételében is szereplő illetőségi adat – hogy tudniillik Czakó marosvásárhelyi lenne – nyomán jártak el. A dokumentumok egyrészt – a városi tanácsnak be-terjesztettek, illetve átküldöttek – tisztázatok, másrészt – az expedíálándók – értelemszerűen fogalmazványok; az iratokat betűhíven közöljük.

Ezeknek az új adatoknak a fényében azonban érdemes újragondolni a haláleset irodalomtörténeti és mentalitástörténeti tanulságait is. Ez utóbbi megközelítésre Czakó tragikus sorsa, illetve annak utolsó pillanatai különösen alkalmasak.² A nagyreményű drámaíró³ ugyanis – meglehetősen szokatlan módon – nyilvános formáját választotta az öngyilkosságnak, s ezzel olyasmit ért el, amire nem sok példa van: tettének nemcsak egyszerű szemtanúi voltak – bár már ez sem gyakori –, hanem, mivel a helyszín egy újság szerkesztősége volt, hivatásszerűen az írással és az olvasók tájékoztatásával foglalkozó személyek voltak jelen az öngyilkosnál. Éppen ezért Czakó halála – megdöbbentő és magyarázat nélkül maradt körülményei miatt – automatikusan és azonnal előhívhatta a halál tényét szöveggé szervező igyekezetet; más szóval, gesztusként szinte azonnal az irodalom részévé avatódott. Az író halálával kapcsolatos kü-

lönböző műfajú szövegek magyarázatot kerestek és találtak az öngyilkosság szándékára, értelmezték azt az eseménysort, amely idáig elvezethetett, jelentéssel ruházván fel olyan apróságokat is, amelyek csak a halál tényének utólagos nézőpontjából kaphattak jelentőséget. Az egyes, szöveggé formált konstrukciók nem is feltétlenül kívántak egymásra reagálni: önmagukban konzekvens magyarázattá akartak összeállni, látszólag Czakóról szólván, a valóságban azonban inkább alkotójuknak a halálhoz és/vagy az irodalomhoz fűződő viszonyát tematizálva. Tehát az öngyilkosság körülményeinek rekonstrukciója, amelyet első lépésben feltétlenül el kell végeznünk, minket is átvezethet ahhoz a kérdéshez, mi vált láthatóvá Czako öngyilkossága révén, s ebben a cselekedetben ki milyen módon tudott vagy akart nyilvánosan megmutatkozni.

Az események bemutatását célszerű abból a tudósításból kiindulva elkezdenünk, amely a legtöbb részletet tartalmazza magáról az esetről. Nem csoda, hogy ez a legtüzesebb, legtöbb részletre kiterjedő tudósítás abban a *Pesti Hírlap*ban látott napvilágot, amelynek Czako – tudatosan vagy öntudatlanul, ezt bizonyosan eldönteni nem lehet – fölkinálta saját halálát mint médiaszenzációt. Érdemes idézni ezt a beszámolót, amely ilyenformán a leginkább hihet érdemlőnek tekinthető – a cikk szerzője egyébként maga hívja fel a figyelmet arra: „A’ sors úgy akará, hogy egyszersmind szemtanui legyünk [ti. az öngyilkosságnak – Sz. M.]” Az események összefoglalása természetesen így Czako öngyilkosságához vezető útjának azt a részét mutatja csak be, amely a szemtanú szerző számára belátható vagy jelentőségteli volt.

Dec. 14-én, délben, a’ boldogtalan látogatást tőn e’ lapok szerkesztőjénél, kihez, köztudomás szerint, ismerősei között legtöbb ragaszkodással viseltetett. Hosszas beszélgetés után, miközben ismertetésül néhány német political lyricus’ verseit olvasók föl előtte, előbb a’ szerencsétlen Lenau’ képét dicsérte, majd Uhland’ arczképét vette kezébe, ’s tréfás megjegyzésekkel mutatta azt e’ lapok ujdonságírójának, ki szintén jelenvolt. Alig pár percz mulva a’ pisztolylövésre tért át, ’s kérdezé, valljon e’ lapok’ szerkesztőjének czéllövő pisztolya nehezebb e, mint báró Keményé, melyet ő azon ürügy alatt kért el, hogy külvárosi lakásában magát éjjeli megtámadás ellen ótalmazhassa? Az Életképek’ szerkesztőjétől is hasonló szín alatt kért el a’ napokban egy kétcsövű pisztolyt. A’ miénk legjobban megnyerte tetszését. Kezébe vette, ’s ismételt figyelmeztetésünkre, hogy töltve van, sem adta vissza. Állítá, hogy e’ fegyverrel 15 lépésről ellőné a’ huszast. Ezek voltak végső szavai. Ugy látszik, csak azon perczre várt, midőn mindkettőnk’ figyelme, kik jelenvoltunk, az ablakon ki, az utcára fordult. Egy kis durranás után, melyet lövésnek alig gondolhatánk, halálmeredten ült előbbi helyzetében boldogtalan vendégünk. A’ lövés’ hangját a’ száj fogta fel, hová hihetőleg a’ csövet helyezé; ’s a’ golyó szájpadrálásán keresztül koponyájába furódott. Orvosi segély azonnal érkezett, de a’ becses életet az irodalomnak visszaadni többé lehetetlen volt.⁴

A cikk szerzője kétségkívül Csengery Antal, akinek lakásában a lap szerkesztősége is volt. A szerkesztő egy, nem a nyilvánosságnak szánt magánlevelében

is megörökítette magát az eseményt – jellemző azonban, hogy ebben az apjához intézett néhány sorban nem az öngyilkosságot igyekezett leírni, hanem sokkal inkább arról a hatásról beszélt, amelyet Czakó halála rá gyakorolt.

Czakó esetét olvashatátok a Hirlapból. Rám igen rosszul hatott az egész. Képzeltetitek, minő változást okozhata bennem egy kis durranás után vérében látnom előttem, saját szobámban azt, kivel csak egy pár perc előtt oly bizalmasan beszélgeték. Hátha egyedül voltam volna, s a lövést a szerencsétlen nem szája padlásán fölfelé, hanem úgy intézte volna, hogy más által okozottnak látszhatott volna. Azok, kik ismerék Czakó ragaszkodását irántam, kik tudták, mennyit köszönhetett nekem e szerencsétlen, – azok talán nem mertek volna vádolni; de a nagy közönség előtt, ide számítva főleg rosszakaróimat is, alig bírtam volna magamat a legborzasztóbb gyanú alól kitisztítani. Szerencse, hogy másképp történt!⁵

Ebből a levélből lehet megérteni Csengery nyilvánosságnak szánt írásának retorikai stratégiáját. A szerkesztő láthatólag attól rémült meg, hogy – amennyiben Czakó más módját választotta volna az öngyilkosságnak – szemtanúból gyanúsítottá, azaz potenciális gyilkossá léphetett volna elő: az idézet utolsó, ilyen előzmények után kissé komikusnak vagy morbidnak ható megkönnyebbülése ezzel magyarázható. A gyanú elhárításának az eszköze volt tehát a részletes, számos apróságra kitérő beszámoló is, nem utolsósorban annak nyilvános hangsúlyozásával, hogy Czakó „köztudomás szerint” Csengeryhez ragaszkodott a leginkább – mert ez az ítélet, ha addig esetleg nem lett volna is közismert, egy névtelenül maradt cikk állításaként immár hitelt érdemlővé léphetett elő. Ezért volt Csengery számára olyan fontos annak hangsúlyozása is, hogy nem egyedül volt jelen az öngyilkoságnál – bár a másik személyt nem nevezte meg, csak a lap újságírójaként határozta meg. A másik tanú személyét csak a későbbi irodalomtörténeti kutatás azonosította Emődy Dániellel,⁶ mert hiszen az ő jelenléte kizárólag abból a szempontból volt érdekes – s ezért is kellett Csengerynek utalnia rá a beszámolóban –, hogy a szerkesztő elháríthassa magáról a magánlevélben megpendített vádat; ehhez azonban Csengerynek nem a másíknak a személyére volt szüksége, csak néma tanúi funkciójára. Sokatmondó, hogy a további beszámolóokban és reflexiókban is mennyire ez a szerep jutott Emődynek: a főszereplő, ha úgy tetszik, az egyetlen nevesített és személyiséggel rendelkező szemtanú Csengery maradt, s csak statisztaként volt szükség másokra. Jókai Mór – később még más összefüggésben részletesebben tárgyalandó – cikke az *Életképek*ben például úgy foglalta össze magát az öngyilkosságot, hogy cikkéből még a jelenlévők számát sem lehet meghatározni: „Kedden déli egy órakor Cs. A. szerkesztő barátunkat látogatá meg a szerencsétlen kedélyű költő, s ott a látszó legvidámabb mulatozás alatt, többek jelenlétében [sic! – Sz. M.], anélkül, hogy valaki e szörnyű akaratát észrevehette volna, föbe lőtte magát! néhány órai vergődés után elhagyta a költői magas lélek, s most némán al-

szik, ki annyi szép tette volt hivatva.”⁷ A *Honderü* tudósítása szintén említés nélkül hagyta az eset tanút (igaz, itt arról sem értesülhetünk, hogy Csengery jelen volt, csak lakása kerül szóba a tett helyszínéként): „A boldogtalan ifju ember f. hó 13-kán, a Pesti Hirlap szerkesztőjének szállásán, főbe lőtte magát.”⁸ Hasonlóképpen tett a *Pesti Divatlap* is: „Tegnapelőtt, f. hó 14-én, barátja, a Pesti Hirlap szerkesztője szállásán pisztolylövéssel vet véget viszontagságos életének.”⁹ A legmeglepőbb azonban az, hogy az alább, függelékben közölt hivatalos beszámoló (Hummel József városi alkapitánynak Pest városához intézett jelentése) is ezt a szerkezetet követi – azzal súlyosbítva, hogy Hummel mindent rosszul ad meg, amit csak lehet: miután a Désen született Czakót marosvásárhelyi születésűnek nevezte, Csengery Pálnak (!), a *Nemzeti Ujság* (!) szerkesztőjének a lakásáról beszél a tett helyszínéként, de nem szól arról, hogy ő vagy más tanúja volt-e az öngyilkosságnak. Czakó öngyilkosságának az utókorra hagyományozott verziójából tehát fokozatosan elpárollog a másik szemtanú, azaz Emődy jelenléte, egyedül Csengery marad meg – nem függetlenül attól, hogy ő volt az első, aki a nyilvánosság számára összefoglalta az eseményeket.

Az ellenőrizhető vagy legalább valószínűsíthető elemek közé tartozik a gyors orvosi segítség emlegetése is. Csengery lakása, a Hatvani utca 583-as szám alatti Horváth-ház (ma Kossuth Lajos utca 3.)¹⁰ nem volt nagyon messze a Rókus-kórháztól, Pest ekkori egyetlen közkórházától, ráadásul egyenes út vezetett oda – s tudjuk azt, hogy Czakót ide szállították: erről tanúskodik a függelékben közölt boncolási jegyzőkönyv, valamint a nyomtatott gyászjelentés, amely szerint Czakót a kórházból temetik;¹¹ ez utóbbi körülményről egyébként a *Honderü* tudósítása is megemlékezett.¹²

A boncolási jegyzőkönyv¹³ figyelemre méltó megjegyzései közé sorolható egyébként a Czakó jó fizikai állapotára tett utalás is (teste „nagy, igen jól táplált, izmos”), amelynek alapján az író külső testalkata egyfelől nem mutatta a nyomorúságos nélkülözések vagy éppen éhezések nyomait,¹⁴ másfelől pedig megjelenését sem képzelhetjük el olyannak, amelyből első pillantásra a halálra szántság látszott; Csengerynek a cikkből kiolvasható megdöbbenése – többek között – ezzel is összefügghet: az önpusztító cselekedet annál inkább megrázó lehetett, mert kiáltó ellentétben állhatott Czakó külső megjelenésével és fizikumával is. Nem teljesen világos azonban az, hogy Flór Ferenc – s nyomában aztán az összes későbbi hivatalos irat – miért minősítette a halála időpontjában 27 éves Czakót 35 évesnek; bármennyire csábító lenne is a következtetés, hogy az író ezek szerint idősebbnek látszott a saját koránál, könnyen lehet, hogy csak egyszerűen egy téves adatfelvételtől volt szó, azaz valaki a jelenlévők közül így informálhatta az orvost. Mindazonáltal még ez utóbbi esetben is figyelemre méltó lehet, hogy Czakót nem volt képtelenség nyolc évvel idősebbnek gondolni – ez pedig tényleg összefügghet korai öregedésével, testének gyorsabb elhasználódásával is.

Az újsághírben Csengery olyan értesüléseket is megpendített, amelyek túl-
lépnek az egyszerű érzékszervi tapasztalaton. A cikk megfogalmazásából
ugyanis nem derül ki, szerzője honnan tudja azt, hogy Czakó az *Életképek*
szerkesztőjének, azaz Jókainak is elkérte a „napokban” a pisztolyát, valamint
hogy Kemény Zsigmonddal is ugyanígy tett. Sejthetőleg ezek a mozzana-
tok (vagy legalábbis az előbbi) már az öngyilkosság okainak utólagos vizs-
gálatakor megszerzett információk voltak – nehezen dönthető el, hogy Ke-
mény Zsigmond pisztolyának az említése még Czakó szájából hangzott-e el,
a szöveg megfogalmazásából azonban akár ez is következhetnék. Ugyanak-
kor ennek a két utalásnak más jelentőséget is lehet tulajdonítani: ilyenfor-
mán Csengery mintegy a felelősséget is megosztja, hiszen két jól ismert sze-
mélyt, sőt, két író-t említ, akik ugyanúgy, mint ő, nem tagadták meg a piszto-
lyukat Czakótól – ennek fényében pedig voltaképp véletlen, hogy a „szeren-
csétlen” a tettéhez éppen a Csengeryét választotta. Erre az elhárításra azért
is szükség volt, mert Csengery arra nem adott választ, miért tartott a lakásá-
ban töltött pisztolyt, s ha már így tett, miért adta ő Czakónak. Ez ugyanis ak-
kor is kérdéses, ha tudjuk, hogy a szóba jöhető előltöltős, vont csövű piszto-
lyok megtöltése hosszabb időt vett igénybe, s üzembeszállapotba helyezésük
veszély esetén gyorsan nem volt elvégezhető – ha tehát valaki váratlan ese-
ményre tartogatta a fegyverét, nem tehetett mást, mint hogy korábban meg-
töltötte. Csengery tudósításából egyébként nem világlik ki, hogy a szerkesz-
tő honnan vette elő a pisztolyt. Az az állítás, hogy szobája falán tartotta volna,
Ferenczy Józsefnél bukkan föl először, 1883-ban: „Komorság nélkül beszélge-
tett egy darabig [ti. Czakó – Sz. M.], egyszer leveszi a falról Csengery piszto-
lyát,…”¹⁵ Nem lehet eldönteni, hogy ez már konfabuláció eredménye-e, vagy
van valami jelentősége annak, hogy Ferenczy éppen itt megnevezi Emődyt is
mint tanút – ilyenformán aztán az is bizonytalan, hogy Czakó meglátta-e a
pisztolyt, s ezután kérte el, vagy pedig csak szóba hozta a dolgot, s Csengery
ekkor vette elő a fegyvert valahonnan. Az azonban bizonyos, hogy a halál be-
következése utáni visszatekintés alkalmával Csengery számára az egyik, jelen-
tőséggel bíró mozzanat a pisztolyok szóba hozása volt – mert hiszen, akár-
honnan származott is az értesülése arról, hogy Czakó korábban mástól is el-
kért fegyvereket, előadásából egyértelműen kitűnik, hogy szerinte Czakó te-
relte a szót erre a témára. A Csengerytől megnevezett két személy közül, akik
állítólag pisztolyt kölcsönöztek Czakónak, az egyiknek, Keménynek a reak-
cióját nem ismerjük – fennmaradt naplója sajnálatos módon még ezen ese-
mény előtt megszakad –, de az bizonyos, hogy ő szórakozásból foglalkozott
célbalövessel,¹⁶ a pisztolykölcsönzés története tehát hihető. Ami pedig Jókait
illeti: ő már az *Életképek* 1847. december 19-i számában, a temetés alkalmából
írott beszámolójában kitért az öngyilkosságot előkészítő jelek felsorolásakor
a pisztolyok szerepére:

Már hetek óta készült ez iszonyú vértetthez, pisztolyokat szerzett össze s azoknak hatását próbálgatá, csüggedt, a monomaniáig búskomor volt, s éjenként, midőn velünk együtt jött lakása felé, keserű jóslattal mondá: hogy neki tragicus vége lesz, hogy az élet mondhatlan terhére van.¹⁷

Itt Jókai láthatólag nem utalt arra, hogy Czakó éppen tőle – vagy inkább: tőle is – szerzett pisztolyokat, szavaiba azonban ez is beleérthető. Különösen, hogy hét év elteltével Jókai ugyanezt az eseménysort már bővebben, több részlettel mondta újra, s ekkor már saját, járulékos, szem- és fültanúi szerepét sem hagyta említés nélkül:

Egyszer elkérte kölcsön pisztolyaimat, mint mondá gyakorlás végett? otthon lement a pinczébe, s meghagyta házi gazdájának, hogy ha lövéseket hall odalenn, ne zavarodjék meg, mert ő gyakorolja magát; másnap visszaadta fegyvereimet, azt mondva, hogy nem jók, mert három deszkán nem hat át a lövés. Én rosszat kezdettem sejteni szavaiból. Egy este együtt mentünk haza a vendéglőből. Utközben azt mondá „Meglássad, én meg fogom magamat löni.” És másnap főbe lőtte magát.¹⁸

Jókai két, különböző időben megszületett írása minden gond nélkül egyeztethető, az a tény pedig, hogy az elsőben saját szerepét és tanúságát nem hangsúlyozta, a cikk funkciójával és retorikai felépítésével hozható kapcsolatba: a „Mi hír Budán?” című rovat írásai ugyanis név nélkül jelentek meg, s ilyenformán a tájékoztatásnak az általánosabb igényét kellett, hogy megcélazzák, valamint Jókai itt láthatólag az író elkeserítő kritikuskok felelősségét igyekezett körülírni Czakó halála kapcsán – ennek kifejtése pedig nem tette lehetővé személyes vallomások beillesztését. Későbbi írása azonban már nem ilyen célkitűzésekkel készült: ebben az írásában a magyar írók társadalmi és anyagi megbecsülésének hiányáról sorakoztatott föl riasztó példákat, még élő (például Vörösmarty, Bajza), s már elhunyt költők (például Garay) életére utalva – ezért is kaphatott egyrészt nagy hangsúlyt Czakó nyomorának a bemutatása, másrészt pedig annak felemlgetése, hogy még sírja is megsemmisült.¹⁹ Ezáltal Jókai novellisztikussá és személyesebbé is formálhatta egykori élményeit, saját felelősségét mintegy a jelek félreértésében vagy kellően komolyan nem vételésében határozván meg (hiszen az írás narrátora „rosszat sejt” ugyan, de nem tesz semmit); az írás retorikai szervezettsége ilyenformán még azt sem igényelte, hogy megemlítsenek Czakó öngyilkosságának teátrális körülményei, elegendő volt csupán a főbelövés tényére utalni. A lényeges azonban az, hogy Jókai egyik cikke sem mond ellent Csengery legelső beszámolójának – ezért nem látjuk megokoltnak Dörgő Tibor véleményét, amely szerint Csengerynek a pisztolyokra vonatkozó megjegyzése „rögtönzött”-nek, azaz, ha jól értjük, légből kapottnak minősíthető.²⁰ Az azonban bizonyos, hogy Czakó halálának legfőbb attribútumává a továbbiakban a pisz-

toly vált: ennek az ikonikus jelnek kellett fölidéznie a tragikus halál teljes történetét. Ezzel magyarázható, hogy Vahot Imre 1856-os képes naptárában is a Czakó-életrajz integráns részévé vált az állítás, hogy az író után két ezüstpisztoly maradt;²¹ ezt egyébként Czakó anyja határozottan cáfolta, bár úgy, hogy érvelése másra irányult, mint ami az állítás volt: ő ugyanis az ezüstműből való tárgy birtoklását minősítette tévedésnek Czakó apjának alkimista szenvedélye miatt („Ha volt is valaha házunknál eféle és még ennél nemesebb ércz is, az az olvasztó próbákra mind felégetődött, egy és más úton elpusztult.”).²² Vagyis az anya tiltakozása félreértés eredménye ugyan, ám jól mutatja olyasvalakinek a reakcióját, aki kívül állt a legendaképződésnek a folyamatán, különösen, ha mellétezzük kontrasztként Berczik Árpád 1875-ös tanulmányának egyik részletét, amelyben a szerző azzal kommentálja Czakó diákkorában sorsjátékon nyert, ezüsttel kivert pisztolyát, hogy „baljóslatú első nyeresemény!”²³

Az öngyilkosság kiváltotta reakciók közül a legerőteljesebb – természetes módon – az okok vagy a felelősök keresése volt. Csengery cikkében ez a szándék még alig-alig volt jelen: ott legfeljebb a baljós jelekké átminősült közvetlen előtörténetről kaphattak az olvasók adalékokat (például az ekkor már köztudottan elmeegógyintézetben élő Lenaunak mint irodalmi előképnek és sorslehetőségnek az említése). Annál erősebbnek bizonyult azonban ez a szándék a továbbiakban. Ha a számunkra egyáltalán megragadható – azaz írásos formában fennmaradt – véleményeket nézzük, talán a legérdekesebb a függelékben közölt boncolási jegyzőkönyv értelmezési kísérlete. Annál is inkább, mert ez a dokumentum, illetve a hozzákapcsolódó többi irat jelenti a hivatalos vizsgálat álláspontját: márpedig itt – Flór Ferenc szakvéleménye nyomán – a városi alkapitány is egy orvosi-fiziológiai magyarázat elfogadását rögzíti. Felelős és tettes ilyenfomán nincs, a tett egyértelműen öngyilkosság (nota bene: a boncolási jegyzőkönyv igazolja Csengery cikkét arról, hogy Czakó a pisztoly csövét a szájába vette, s úgy sütötte el a fegyvert): a belső szervek (a máj és a lép) állapotából azonban az orvos a búskomorság és az időleges beszámíthatatlanság jeleit olvassa ki.

Nem tudni, ismerhették-e egyáltalán a kortársak ezeknek az iratoknak az álláspontját – sejthetőleg aligha, legalábbis a sajtóban megjelent értelmezési kísérletek nem mutatnak erre. Ami pedig a nyilvánosság terében megjelent, az már eleve más jellegű magyarázatokat foglalt magába. Az első reakciók természetesen a tett megmagyarázhatatlanságát emelték ki, ahogyan a *Pesti Divatlap* is tette: „E szomorú esemény valódi okát biztosan tudni nem lehet.” Igaz, már ugyanebben a rövid híradásban ott szerepel azért az is, hogy Czakó gyöngének bizonyult az élet terheinek viselésében: „Vannak körülmények, midőn főképp a gyöngé kétségbeesik; s remény nélkül roskad össze az élet tövises pályáján!”²⁴ A *Honderű* cikke, amelynek szerzője feltehetőleg Petrichevich Horváth Lázár volt,²⁵ másféle magyarázatot talált, nem Czakó

személyiségében, hanem a körülményekben látván az okokat; eszerint a tragikus tettet a nyomor érlelte meg:

Sok mindenféle hír kering e határozatának okáról, melyeket azonban anyagi szükség-re lehet mind visszavinni. És ez a legszomorubb a dologban: hogy nálunk még az oly nagyobb tehetségű író is, kit hivatás vonzott e pályára, s ki bebizonyítja, hogy magasbra született s művelte önmagát, mint ásó vagy kapanyélre, – hogy ily író is ki lehet téve az éhhalált megelőzni akaró öngyilkolásnak. Ez a legszomorubb tanulság Czakó' gyászos kimultából. Tudjuk jól, hogy ily esetek másutt is előfordulnak, de nem hiszszük, hogy ez ellenvetést valaki felhozhassa, ha a nálunkival egészen ellenkező ottani indokoló körülményeket meggondolja. Mondják, a szerencsétlen többeknél keresett segílyt, kétségbeejtő helyzetének enyhítésére, de mindenütt hasztalan, – mert nálunk mindenre előbb vannak tízezerek, mint egy szegény költő' számára 50-60 pengő forint, – s csak miután legutósó reménye is e földön, – melyet egy drámájának elfogadtatásában helyezett – elenyészett: csak akkor nyult az öngyilkolás végmenedékéhez.²⁶

Ebben a magyarázatban Czakó egyéni tragédiája azzal válik szimbolikussá, hogy az írói munka megbecsülésének társadalmi hiányát segít kiemelni – hiszen a cikk eleve azzal indult, hogy például Hugó Károly is milyen szegény, s Liszt Ferenc támogatja pénzzel; azaz a szerző ehhez az általánosabb mondanivalóhoz használta fel exemplumként Czakó öngyilkosságát, s ez az értelmezés nem egyénítette, hanem inkább tipizálta a személyes sorsot.

Jókai Mór – aki egyébként írói pályáján többször is visszatért más és más műfajban, illetve összefüggésekben Czakó halálának tanulságaihoz²⁷ – első, az író halálának szentelt cikkében rögtön megpendítette azonban azt a lehetőséget, hogy az író haláláért, a nyomorúság mellett, a műveit meg nem értő és ócsárló kritikusok is felelősek voltak:

Annyi bizonyos, hogy e folytonos elkeserülést nem kis mértékben nevelte lapokban írkáló criticusaink veszett kiméletlenségű eljárása Czakó ellenében, gyalázták őt olly eszméiben, mik bárha téveszmék, de ott is nagyok voltak, s feledték előbbi érdemeit, mik előtt fejtegethettek volna. Mind ez elősegíté kedélyének megmérgezését, s most e szellemi megmérgezők elégedetten vehetik ki tollaikat, munkájok befejeztetett.²⁸

Ilyenformán a Czakó öngyilkossághoz vezető elkeseredésének irodalompolitikai okai is lettek volna, nem egyszerűen a jellem életre nem valósággá mutatkozott meg a halál választásában. Czakó itt a kritikusok (s általában a kritika intézménye) elleni állásfoglaláshoz lett eszköz – s nem is késett sokáig a válasz, amely az ilyenformán felismerhetővé vált személyek egyikétől, Erdélyi Jánostól érkezett. A *Magyar Szépirodalmi Szemlében* névtelenül megjelent cikknek azzal a nem éppen könnyű feladattal kellett megbirkóznia, hogy ne sértse ugyan meg a kegyeletet, de fönntartsa a kritika jogosságának és elvszerűségének a visszamenőleges érvényét is, ha már el kellett ismernie

az – Erdélyi és Henszlmann Imre tollából származó – Czakó elleni állásfoglalások tényét.²⁹ Erdélyi éppen ezért bonyolult retorikai stratégiát alkalmazott. Először is ahhoz a már másoktól is felhasznált sémához nyúlt, amely szerint Czakó elcsüggedt az élet nehézségeitől:

Tőle még nem követelte adóját a természet, mert ifju volt, s egyuttal remények ifja, s kétségkívül, ha le tudta volna győzni szenvedéseit, küzdelmek hőse egykor az irodalom mezején, melyre mint drámai költő lépett: azonban lelke megtört, hite megingott, reménye csalódott, s a végső catastrophe-nak kimaradni nem lehetvén: ő öngyilkossá lön.

Ez idáig nem sok újdonságot jelent. Csakhogy miután Erdélyi elismerte a lapjában megjelent korábbi kritikái ítéletek élességét, s egyúttal főnntartotta mindezek indokoltságát is, mint olyat, ami hozzátartozik a kritika feladatához, zárlatul Czakót áldozati szerepbe játszotta át:

Czakó nagy példa marad előttünk még igen soká, s hihetőleg nem egyet megrendíte máris halála azok közül, kik téveszmék után, ismert nem ismert ábrándokat kergetve űzik az irodalmat, s költői talizmánnal vállalák el a világfájdalom, s divatos életunottság kórságát. Jaj a kinek ilyenkor egy jó barátja sincs, hanem csak pártolója s pártosa és mi ez okból mondhatjuk és mondjuk is Czakót szerencsétlennek; – neki csak hízelegtek barátai. De legyünk csendesen. Az áldozat elég. Vajha megváltatnék vele irodalmunk bűne, s nézetnek engesztelő áldozatul az ő halála irodalmi tévedéseinkért.³⁰

A meglehetősen éles irodalompolitikai állásfoglalás ilyenformán feloldódott egy megváltói halál felemlítésében – ráadásul úgy, hogy eldönthetetlen maradt, a záró mondat többes szám első személyű birtokos személyjelei voltaképpen kinek is a tévedéseit emlegetik föl: Erdélyi önkritikájaként kellene-e ezt értenünk, vagy inkább szemrehányásként mindazoknak, akik hízelkedésükkel megtévesztették szegény, szerencsétlen Czakót? A kétértelműség ebben a vitaszituációban azonban éppen erénye a cikknek – s innen nézvést persze Czakó esete nem is több, mint hatásosan kiaknázható aktualitás egy jóval általánosabb irodalomszemléleti kérdésben, amely ezúttal Jókai és Erdélyi között artikulálódott.

Már az eddig érintett reakciók is olyan retorikai-poétikai felépítésű szövegek részeként jelentek meg, amelyek a korabeli irodalmiság kontextusában értelmezhetők; sokkal inkább érvényes ez azokra a versekre, amelyek Czakó halálára íródtak, s ilyenformán eleve szépirodalmi teljesítményként jelentek meg a sajtóban. Petőfi és Arany idevonható verseinek a tanulságai természetesen tágabb körűek – szempontunkból azonban szintén lehetnek tanulságaik. Petőfi költeménye (*Czakó temetésén*) éppúgy, mint Aranyé (*Czakó sírján*), az író öngyilkosságát szimbolikusan tekinti, s a művészlét és az értetlen külviág konfliktusának következményeként állítja be; Czakó halála ilyenformán

részvétet kiváltó, tragikus példának minősül, amelyben a világgyűlölet természetes reakciónak számít, s a tett túl van a hétköznapi, földhözragadt morális megítélés sémáin. Ez a beállítás, amely egyébként értelemszerűen ennél konkrétabban nem is kíván számot vetni az öngyilkosság kiváltó okaival, nagyon közel van két prózai szöveg szemléletéhez is: egyrészt Vasvári Pál kéziratban maradt, eksztatikus, Czakónak szentelt szövegéhez,³¹ másrészt Jókai 1850-es évekbeli, a *Forradalmi és csataképek 1848- és 1849-ből* című kötete utolsó darabjául választott novellájához, amely modellszerűen az áldozati halál és az áldozati tett kérdéskörében mozog, abból az esetből kiindulva, hogy Czakó anyja a fia síremlékére összegyűjtött pénzt 1848-ban a haza védelmére ajánlotta fel.³² Ezeknek a kifejezetten szépírói eszközökkel megfogalmazott műveknek közös vonásuk az, hogy Czakó öngyilkossága csak kiindulópontnak tekinthető egy általánosabb, többnyire a művészlét halálba vezető vitalitásának paradoxonát bemutató létmodellhez – ennek fontos jelzése, hogy a szövegek, az öngyilkosság körülményeinek jelzésszerű felidézésén túl (például a pisztolylövés emlegetése) szinte csak paratextuálisan kötődnek Czakóhoz (a két vers csak a címében idézi meg az író nevét, Jókai novellája pedig még úgy sem). Ahogyan tehát Czakó öngyilkossága irodalmi témává emelkedett, éppen tettének konkrétumai és egyedisége bizonyult kevésbé érdekesnek.

Némileg másféle tanulságot hordoz azonban Degré Alajos visszaemlékezése, amelyben az író úgy szerepelteti Czakó halálát, mint egy titokzatos telepatikus kapcsolat bizonyítékát: a memoár hőse éppen a valpói várban tartózkodik, amikor álmában megjelenik neki egy korábban emlegett kísértet társaként a szenvedő külsejű Czakó; s miután a megriadt narrátor ezt az élményét megírja Pestre két jó barátjának, Kuthy Lajosnak és Farkas Jánosnak, utána tudja meg, hogy „Czakó Zsiga aznap magát főbelötte”.³³ Fábri Anna ezt a jelenetet úgy kommentálta, „hogy – Vahot Imre vádaskodásaival éppen ellentétben – mennyire fontosak voltak egymás számára ezek a fiatalemberek, s milyen szoros szálakkal kapcsolódtak egymáshoz”.³⁴ Ezzel a megállapítással alapvetően egyet is lehet érteni, óvatosságra inthet bennünket azonban az a tény, hogy Degré szövege több, mint 35 éves távlatból idéz föl egy eseményt, s ilyenformán a történet igazságtartalmára nézvést semmit sem mondhatunk, legföljebb a visszaemlékezésen belüli retorikai státusára kérdezhetünk rá. Degré memoárjának több pontja is jól mutatja ugyanis azt, hogy a szerző kijelentései már a forráskritika legegyszerűbb próbáján is elbuknak,³⁵ műve tehát csak nagy óvatossággal olvasható dokumentumként. A Czakóra vonatkozó jelenet hitelessége is csupán egyetlen ponton lehetne bizonyítható: ha tudniillik rendelkezésünkre állna az a levél, amelyet – állítása szerint – Degré Kuthynak és Farkasnak küldött; csakhogy ezek a levelek, ha léteztek is, nincsenek meg. Ilyen körülmények között legföljebb azt lehet megvizsgálni, milyen jelentése lehet ennek a történetnek. Láthatólag Degré sem Czakó öngyilkosságának részletei érdeklik, hiszen ennek egyetlen szót sem szentel,

mint ahogy az okok vizsgálatát is mellőzi. Nála a hangsúly egy titokzatos lelki kapcsolaton áll, azon, ahogyan a memoár narrátora megérzi – a jelentős térbeli távolság ellenére is – Czakó halálát. Megítélésünk szerint nem közömbös, hogy ehhez a mozzanathoz éppen Czakó és Kuthy nevét rendelte hozzá: mindkettejük írói munkásságában vannak ugyanis olyan mozzanatok, amelyek kapcsolatba hozhatók egy ilyen, misztikus halál-felfogással. Czakó drámáinak bizonyos vonulatában, elsősorban a *Leonában*, már a kortársak egy része is felismerni vélte egy nem keresztényi világszemléletet,³⁶ Kuthy legjelentősebb regényében, a *Hazai rejtelmek*ben pedig nyilvánvaló nyomai vannak a delejezésnek, amelyet egyébként Degré egyes műveiben is ki lehet mutatni.³⁷ A megsejtésnek mint megformált jelenetnek éppen ebben állhat tehát a jelentősége: Degré ennek révén az 1840-es évek jellegzetes, bár nem általános világszemléletét tehette láthatóvá, ráadásul úgy, hogy saját magát is bekapcsolta ebbe a hagyományba – annak ürügyén, hogy formailag Czakóról, tartalmilag azonban természetesen elsősorban magáról beszélt.

Czakó halálának ilyen jellegű irodalmi beállításai mindazonáltal nem jelentették azt, hogy az okok vizsgálata megszűnt volna, vagy hogy a későbbi, immár egyre inkább irodalomtörténeti karakterűvé váló kutatás megelégedett volna az első reakciókból kiolvasható magyarázatkísérletekkel. Versényi György 1882-ben vezetett be új elemet a Czakóról szóló diszkurzusba. Czakó rokonainak értesülésére hivatkozva azt állította, hogy egy szerelmi viszony állt a háttérben:

Ők azt mondják, hogy a költőnek K. R. asszonnyal volt szerelmi viszonya. A nő halála után megtalálták hagyatékában a költő leveleit, melyek e viszony bensőségéről tanuskodtak. Ebből azt következtetik, hogy vagy a lelkiismeret kezdte vádolni, hogy egy jó barátja feleségévé tiltott viszonyban él, s kivégezte magát; vagy a férj jött nyomára a viszonynak, s a költő amerikai párba jaldozata lőn.³⁸

Ez az előzmény nélküli verzió látszólag több olyan elemet is tartalmaz, amely hitelesíthető lenne – csak, sajnos, a szerző szándékosan elfedi előlünk ezeket az elemeket. Nem tudjuk, Czakó milyen minőségű rokonai voltak az informátorok, s ők egyáltalán rendelkezhetek-e bármi olyan információval az íróról, amellyel közvetlen környezete nem – a függelékben közölt egyik dokumentum ugyanis bizonyítja, hogy Czakó rokonai közül senki nem volt Pesten a tett időpontjában, ezért intézkedett úgy Pest város tanácsa, hogy a halotti bizonyítványt, amely legfőlőbb a Flór Ferenc-féle boncolási jegyzőkönyv főbb megállapításait tartalmazhatta, el kell küldeni Marosvásárhelyre. Áruklodó ebből a szempontból Czakó anyjának a visszaemlékezése is, amely – nagyon hiteles módon – csak abból az időszakból tartalmaz élményszerű, részletes beszámolókat, amikor még Czakó a családjával élt, a halálról azonban csak annyit tud közölni, hogy a fiának címzett levél bon-

tatlanul visszaérkezett.³⁹ Személyesen tapasztalt benyomások tehát éppúgy nem föltételezhetők a családról, mint ahogy hivatalosan sem nagyon juthattak a rokonok olyan információkhoz, amelyeket a most megtalált iratok ne tartalmaznának. Versényi nem árulja el az állítólagos szerető nevét sem, így ezen a nyomon sem lehet elindulni;⁴⁰ Czakó hozzá intézett levelei pedig azóta sem bukkantak fel sehol, sőt, egyetlen irodalomtörténész (Versényi sem!) beszélt arról, hogy valaha is látta volna őket, így hát bizonyítani se bizonyítanak semmit. Arról pedig még nem is szóltunk, hogy ezeknek az állítólagos leveleknek a létéről miért éppen Czakó rokonsága szerzett volna tudomást, amikor a – Versényi szerint: férjezett – asszony halála után bukkantak fel a nő hagyatékából? Mindebből a logikailag és forráskritikailag is felettebb bizonyítalan előzményből aztán igen nehéz levezetni az öngyilkosság tényét: kérdéses, nem újabb lélektani rejtélyt nyitna-e meg annak föltételezése, hogy valaki egy ilyen szituációból egy nyilvános főbelövésbe meneküljön? Az amerikai párbaj fölsvillantása pedig talán már egyértelműen irodalmi hatás: Jókai *Mire megvénülünk* című regényének ismeretes alapkonfliktusának adaptálása – itt csak azt nem lehet eldönteni, ez is a rokonok verziója-e (ha igen, jól mutatná az irodalmi alpanyagból eredő konfabuláció jellegzetességeit), vagy már Versényi innovatív ötlete.

Néhány évvel később a Czakónak könyvet szentelő Vértessy Jenő szintén orális információkra támaszkodva tekintette át az író halálba vezető útját. Vértessy, Szigeti József színész közlésére támaszkodva, nem állt elő gyökeresen új magyarázattal, viszont jelentéssel ruházott fel olyan tényezőket is, amelyek korábban ebben az összefüggésben alig kerültek elő. Az öngyilkosság előtti időszakról például a következőket írta:

Még egyideig rágódott lelkén a féreg, egyideig vívódott. Egyre sűrűbben emlegette „legyőzhetetlen hajlamát az autochiriára”. Élete utolsó hónapjaiban szorosabban vonzódott egyetlen barátjához, Szigeti Józsefhez. Vele töltötte rendszeren estéit, a mikor amúgy is lázas vérét négy-öt csésze teával izgatta föl még jobban – mert a boritalt nem kedvelte⁴¹ – s a végzetes tett csak idő kérdése volt, mert a gyilkos fegyvert megtöltve tartotta szekrényében.⁴²

Vértessy könyve alapján egyébként alapos lehet a gyanúnk, hogy korábban Berczik Árpád is Szigetitől vehette azokat az információit, amelyekkel Czakó utolsó periódusát jellemezte; csak hogy Berczik nem írja le Szigeti nevét, csupán Czakó „egy színészbarátját” emlegeti, így legföljebb abból következtethetünk, hogy néhány ponton Berczik verziója nagyon közel áll a Vértessytől lejegyzetthez. Ám éppen azokon a pontokon, ahol láthatólag bővebb vagy legalábbis irodalmiasan jelenetezett szituációkat ír le, eldönthetetlen, hogy itt másféle emlékezésanyaggal dolgozik-e vagy egyszerűen csak irodalmiasítja azt, amit máshonnan is tudni lehetett – ez utóbbi feltételezés egyébként nem

éppen alaptalan, hiszen Berczik egész tanulmánya erősen szépírói eszközökkel van megfogalmazva.

Ennek a bizonytalanságnak a beszámításával is tanulságos idézni Berczik verzióját:

Életkedve napról napra hanyatlott.

Innen fogva szaporodnak a nyilatkozatok, melyek nem sokára sötéten fognak bevalósulni.

Egy színészbarátját gyakran szokta magához estére meghívni, hogy együtt theázzanak, mert nem szereti az egyedüllétet, a magány borzasztó rémekkel teljes, az éj csöndje ijesztőleg zaklatja lelkét jelenségekkel.

Olyankor hosszan el-elüldögéltek, s a társalgás nagy részt komoly tárgyak körül forgott, melyen csak egyes ötletek, valamint makacs visszatérés ugyanazon tárgyra cikázott keresztül.

„Az embernek, mondá egy alkalommal, megvannak a maga természetes hajlamai, nekem ellenállhatatlan ösztönöm van az autochiriára.”

Máskor: „Lőjük meg magunkat!” mit nem egyszer ismételvén, vigabb kedélyű barátja tréfával iparkodott a mogorva indítványt elűtni.

Egy izben ültéből hirtelen fölkel és e szavakkal: „Vigyázz, meg ne ijedj,” benyúl az almáriomba. Barátja valami koppanást hall, de Czakó meggondolkozik, s csak ennyit mond: „Ne, most ne! Nagyon megijesztenélek.” Mikor barátja Leónából fejére idézte: „Légy nyugodt!,” komoran válaszolt: „Igen, nyugodtan ölni meg magamat.” Barátjának elutazásakor e szavakkal búcsúzott tőle: „De temetésemre visszajössz.”

Ily mondások annyiszor fordultak elő hónapokkal halála előtt, úgy beszélgetett a halálról, hogy e tárgy közöttük megszokottá vált, közönséges, társalgási anyaggá, melynek megfélemlítő jellemét a folytonos ismétlés elvette.⁴³

Ha ezt a verziót is Szigetinek tulajdonítjuk, akkor könnyen adódik a tanulság: láthatólag minden visszaemlékező saját magát tekintette Czakó utolsó bizalmasának, így tett Csengery éppúgy, mint Jókai, s ezek szerint Szigeti is. Ez persze azzal is együtt járt, hogy az ügyben megszólalóknak saját felelősségükkel is szembe kellett nézniük – s ennek az elhárítására szolgálhattak az eset elkerülhetetlen bekövetkeztét hangoztató megjegyzések, mint itt a töltött pisztoly emlegetése. Pedig hát jól tudjuk, hogyha igaz is Szigeti – Vértesynél megőrződött – emlékezése, a „gyilkos” fegyver nem az volt, amelyet Czakó a szekrényében őrizgetett... Annyi azonban valószínűnek látszik, hogy Czakó nem titkolta öngyilkosságra készülését, s többszöri, többektől (Jókai, Szigeti) megörökített megjegyzései saját közeli haláláról segélykérésnek is felfoghatók: mintha ezekkel kívánta volna arra felhívni környezetét figyelmét, hogy akadályozzák meg tettének elkövetését. Nem tűnik másnak a tett végrehajtásának színhelye és módja sem: Czakó láthatólag emberek közé, társaságba ment, pedig – ha hitelt adunk Csengery, Jókai és Szigeti ezen a ponton teljesen egybevágó tanúságának – lett volna alkalma (és fegyvere) arra, hogy teljes magányban, akár otthon hajtsa végre a főbelövést. A nyilvánosság kere-

sése szintén azt sejteti, hogy Czakó föl akarta kínálni az őt körülvevőknek a lehetőséget, hogy lefogják a kezét az utolsó pillanatban – ám az utolsó tanúk éppúgy, mint korábbi, halálváró megjegyzéseinek a tanúi nem értették a jelzéseket. A Czakó halálával foglalkozó újságcikkek, nekrológok, memoárok azonban arra engednek következtetni, hogy mindenki, aki megnyilatkozott Czakó öngyilkosságával kapcsolatban, pontosan érezte is ezt. Az eddigiekben körülírt retorikai megoldások rendre felfoghatók úgy is, mint ennek a lelkiismeret-vizsgálatnak a terapikus kibeszélései vagy elhárításai. Ennek egyik leágazása lett aztán a tett elkerülhetetlenségét, sorsszerűségét hangoztató vélemény is, amelynek egyik, irodalomtörténeti vélekedéssé szilárdult változata Czakó „terheltségében” látta az okokat⁴⁴ – noha felmenői között senki nem tudott kimutatni sem öngyilkosokat, sem elmebetegeket (Czakó apjának az alkímiához való vonzódása ugyanis aligha minősíthető egyszerűen elmebajnak). Végső soron persze amúgy is odajutunk: bármennyire szaporodtak is most forrásaink Czakó halálával kapcsolatban, s bármennyire újabb kontextust rendelhetett is hozzá a halál előtörténetéhez a legújabb irodalom- és színháztörténeti kutatás,⁴⁵ az öngyilkossághoz vezető lélektani út rejtélye megoldhatatlan marad. Az eset körülményeinek újragondolása valójában csak egy tanulságot ígért: annak jobb megértését, ki miért gondolhatta azt Czakó öngyilkosságáról, amiről nyilvánosan tanúságot tett.

Függelék

I.

Szabad királyi Pest városa kapitány hivatala' felszóllítása következtében Czakó 'Sigmond Erdély Marosvásárhelyi 35. éves, Reform: hulláját törvényes bonczolás alá vevén, f. dec: 16-n reggeli 9 órakor véghez vitt hivatalos eljárásunkról következő bonczolati

Jegyző könyv szerkeztetett

Külvi'sgálat. Test: nagy, igen jóltáplált, izmos, bőrszine sárgás, halvány, hajak, gesztenye színűek; köthártya savósan beszűrődött, egy vonalnyira duzzadt, hasonlóan duzzadtak, és szederjes kékesek, mind a' két szemnek 1/2 újnyira megdagadt héjai; szaruhártya át tűnő, szivárvány hártya szürke, láta igen tágult; állkapocs meredt, nyak rövid; mellkas domború széles; altest kisé puffadt, hát igen halvány, szederjes foltokkal behintett, végtagok meredtek, görtsösen össze húzódvák; – felnyitván a' száj ajkakat, a' felső állcsont' jobb oldalán, a' meder nyujtvány, a' benne foglalt két metcző, és szemfoggal együtt szétrombolva találtattak.

Belvi'sgálat. Fejbőr melől halvány, hátul vérdús, kaponyaboltozat erős; keményagykér vérdús; lágy agykérek vérdusak, baloldalt egy obonyi kiömlött 's aludt, feketés vérrel fedvék, így. állomány igen szivós, krétafehér, csekély vértartalmú, a' bal agyfélteke' tetején, közel a' lambdavarrat' csúcsához, egy szét lapúlt golyó, melytől le a' száj üregbe egy roncsolt falú sebcsatorna vezetett az agyon, a rosta csonton, és kemény ínyn keresztül; az agy gyomraiban, mintegy két nehezeknyi tiszta szintelen savó; érfonatok vértartalmúak; kaponya fenekén két obonnyi aludt vér; a' torkolat ereiben sok aludt vér, izmok' színe setét veres, gőg, és légső sűrű folyó vérrel telve; – Mind a' két tüdőnek hátsó része szakadékony, vérdús, mellső fele léggel, 's közép mennyiségű vérrel ellátva; sziv össze húzódott, vértelen; máj ellapúlt, részint a' hashártyához, részint a' léphez hárttyásan odaforradva; Lép két akkora igen szivós. Gyomor és a' bélcsatorna felső része, részint hig, részint aludt vérrel telt, a' többi 'sigerek rendes állapotúak.

Hummel József v.alkapitány előtt.⁴⁶

Vélemény. A' halál legközelebb okáról nem lehetvén kérdés, minthogy az a szájpádláson keresztül az agynak irányzott lövés által okoztatott, legfőlebb is a felett lehet némi észrevételeket fölhozni, vallyon a test organisatiójában volt e valami kóros változás jelen, mellyből azt következtetni lehetne, hogy a szerencsétlen áldozatnak erős akarat ellenére is hajlandónak kell vala lenni öngyilkosságra, s erre igen-nel szabad válaszolni, ha a hasbéli zsigerek, különösen máj és lép állapotát figyelembe vesszük, mert ezen életművekben előrement nagyszerű gyuladásnak akadtunk nyomaira, honnét könnyen magyarázható azon búskomorság mellyre az illyes egyeniségek igenigen hajlandók; s egyéb nyomasztó viszonyok hozzájárultával az illy bajban szenvedők erőszakos tettekre könnyen elhatározzák magukat a nélkül, hogy ebéli szándékukban őket a tiszta fogalom és ép akarat (melly nalok⁴⁷ időszakonként hol beteges exaltatióvá, hogy⁴⁸ kétségbeesésre vezető csüggedéssé fajul el) megakadályozhatná.

Pesten 1847ki December 21-én

Flór Ferencz mk.
h. első városi Főorvos és kórházigazgató

(BFL IV. 1202/c. Pesti tanácsi iratok. Intimata 1847: 13425)

II.

[Az irat külzetén:]

Pest Szabad Királyi Város tekintetes Tanácsához

Hummel József V. alkapitány Czakó Zsigmond volt Nemzeti Színhaznali színész s dramai költőnek e.f. 847 eszt. December elkövetett öngyilkolásáról tiszti jelentést tesz.

Tekintetes Tanács!

E folyó évi December 14-kén Czakó Zsigmond Erdély Marosvásárhelyi születés, 35 éves, Reformát vallású, az itthelyütti Nemzeti Színháznál színész, és drámai költő, Csengery Pál a Nemzeti Újság szerkesztőjének lakásán pistolövés által magát kivégezte. Hullája a városi Kórházba vitetvén és orvosi törvényes bontolás alá vetetvén ./.⁴⁹ szerint, minden kétségen kívül tétetik, hogy a halál legközelebb okáról (arrol t.i. hogy a halál nem kül erőszak hanem öngyilkolás által történt) nem lehet kérdés; minthogy az, a szájjpadláson keresztül az agynak irányzott lövés által okoztatott. Távolabbi okát pedig, mely miatt t.i. azon egyén a szóban lévő tette vetemedett légyen, illetve? ez ./.⁵⁰ szerint, a test organisatióban jelen volt kóros változásban, nevezetesen a hasbeli zsigerek, 's különösen, a máj és lép állapotában ugymint ezen élet művekben előre ment nagy szerű gyuladásban és az onnan magyarázható azon bús komorságban melyre az illyes egyéniségek igen igen hajlandók, és egyéb nyomasztó viszonyok hozzájárultával az ily bajban szenvedők erőszakos tettekre könnyen elhatározzák magukat a nélkül hogy ebeli szándékukban őket a tiszta fogalom és ép akarat megakadályozhatná, kell keresni. Mely eseményről a halotti bizonyítványnak ././ alatti benyújtása mellett⁵¹ avar teszek jelentést, hogy az elhunynak vagyona a Királyi Fiscus által lefoglaltatott légyen.

Pesten 1847ki decemb. 29-én

Hummel József
Város alkapitány

[az irat külzetére rájegyzésként:]

E hivatalos jelentés a Nm. M. Kir. Helytartó⁵² tanácsnak tiszteletteljesen felterjesztetni, bemutatott halotti bizonyítvány pedig Marosvásárhely mezőváros tanácsának átküldetni határoztatik. Vég[eztetett] Pesten 1848 Január 3-n

A v. Tanács által ugyanott

(BFL IV. 1202/c Pesti tanácsi iratok. Intimata 1847: 13425)

III.⁵³

[Az irat külzetén:]

A m. k. helytartó⁵⁴ tanácsnak

Pest sz. kir. Város tanácsa Czakó Zsigmond színész és drámaköltőnek m. 1847. évi december 14-n történt öngyilkolását alázattal feljelenti.

N3. jelentés ./.. alábbi melléklettel eredetben.

A' mn. m. kir. helytartó⁵⁵ tanácsnak hivatalból⁵⁶

Budán

Fenséges etc.

Városi alkapitányunknak N3. alatt mély tisztelettel ide rekesztett hivatalos jelentése szerint Czakó Zsigmond Erdély országi Maros Vásárhelyi születű 35. éves Reformatus, a' helybeli nemzeti színháznál színész és drámaköltő 1847. évi december 14-n a' pesti hirlap szerkesztőjének lakásán magát agyonlőtte. – Hullája törvényes bonczolás végett a' polgári kórházba vitetvén, N3. ./.. szerint⁵⁷ a halál legközelebbi oka, – hogy t.i. nem külerőszak, hanem öngyilkolás által történt, – minden kétségen kívüli.⁵⁸ A' mi pedig annak távolabbi okát,⁵⁹ Városi h. főorvosunk⁶⁰ N3. ./.. alatt azt adja elő: hogy a' fennemlitett szerencsétlen belső részének állapotából könnyeb magyarázható azon búskomorság, mellyre az illyes egyéniségek igen igen hajlandók, 's egyéb nyomasztó viszonyok hozzájárultával az illy bajban szenvedők erőszakos tettekre könnyen elhatározzák magukat a' nélkül, hogy ebbeli szándékukban őket a' tiszta fogalom, és ép akarat (melly nálok időszakonként hol beteges exaltatióvá hol⁶¹ kétségbeesésre vezető csüggedéssé fajul el) megakadályozhatná.

Melleyekről midőn Fenséges Cs. Kir. Főherczegséged és a' nm. m. kir. helytartó⁶² tanácsot alázattal értesíteni szerencsénk van,⁶³ az eredeti mellékleteknek maga idejéni k.k. vizsaküldéséért esedezőleg magas kegyelmébe 's kegyes pártfogásukba ajánlottak mély tisztelettel maradnak.

Költ Pesten az 1848. évi január 3-n tartott Tanácsülésünkből

Fenséges etc. legalázatosb szolgái

Láttam Szepessy

Polgármester⁶⁴

(BFL IV. 1202/c Pesti tanácsi iratok. Intimata 1847:13425)

IV.

[Az irat külzetén:]

Pest Szabad Királyi Város becsülendő értelmes és gondos N. N. Fő-Birája, Polgármestere, 's többi Tanácsnokai, hites Polgárai, és egész Községének.

Hivatalosan

Pestre

Nemes Városi Tanács!

Czakó Zsigmondnak az imént mult évi Karátson hó 14-én történt szerencsétlen öngyilkossága iránt e' Városi Tanács folyó évi Boldogaszony hó 3-án 22772. szám alatt tett hivatalos jelentése itten tudomásul vétetvén, ugyan azon jelentésének csatolványai⁶⁵ ezennel visszaborittatnak. Kelt Budán a' magyar királyi helytartótanács ezer nyoltz száz negyvennyólczadik évi Böjtelő hó elsőjén tartott Üléséből.

E' Városi Tanácsnak Jóakarói

Gr. Zichy Ferenc⁶⁶

Nyéky Mihály⁶⁷

Geromata Antal⁶⁸

Pest Városának

[Az irat külzetére rájegyzésként:]

Ezen kk. Intézkvény mellékletestől a' levéltárba teendő. Vég[eztetett] Pesten

848 Febr. 25.

A' V. Tanács által ugyanott.

(BFL IV. 1202/c Pesti tanácsi iratok. Intimata 1847:13425)

V.⁶⁹

[Az irat külzetén:]

Megkeresvény

Marosvásárhely Mezőváros ns. tanácsához.

Czakó Zsigmond /. alatti halotti bizonyítványa átküldeték.

Marosvásárhely mezőváros Nemes Tanácsának hivatalból⁷⁰

Marosvásárhelyen

Erdélyben

Nemes Városi Tanács!

Czakó Zsigmond színész és drámaköltőnek, – ki legközelebb múlt 1847 évi december 14-n magát agyonlőtte, – /. alá rekesztett halotti bizonyítványát olly bizodalmas megkereséssel tesszük át⁷¹ a Ns. Városi Tanácsnak, miszerint a fenemlitett szerencsétlen haláláról a' Nemes Város kebelében létező rokona-it értesíteni, és az átküldött halotti bizonyítványnak részökre leendő kézbesítését elrendelni szíveskednének.

Kik egyébiránt szokott tisztelettel maradunk. – Költ Pesten az 1848. évi január 3-n tartott Tanácsülésből.

A' Nemes Városi Tanácsnak

kész hivatalos szolgálai:

Láttam Szepessy

Polgármester⁷²

(BFL IV.1202/g Pesti tanácsi iratok. Missiles 1847: 21041)

1 Czakó öngyilkosságának két, legutóbbi feldolgozása: LACKÓ Mihály, „Aki tövis közt bolyongott”. Czakó Zsigmond, História, 1989, 1–2. szám, 28–30.; KERÉNYI Ferenc, *Ripacs halál: Czakó Zsigmond monodrámája = Száz rejtély a magyar irodalomból*, főszerk. HALMOS Ferenc, Bp., Gesta, 1996, 88–89.

2 Módszertani tanulságai miatt ehhez a megközelítéshez különösen sokat segített: LACKÓ Mihály, *Széchenyi elájul. Pszichotörténeti tanulmányok*, Bp., L'Harmattan, 2001.

3 A Czakó életműve iránti, örvendetesen megélt érdeklődést bizonyítja a legutóbb megjelent monográfia is: DÖRGŐ Tibor, *Czakó Zsigmond és világértelmező drámái*, Bp., Napkút Kiadó, 2004.

4 Pesti Hírlap, 1847. dec. 16. 443. A cikk egyébként a lap élén található.

5 Csengery Antal atyjának, Pest, 1847. dec. 23. = *Csengery Antal hátrahagyott iratai és feljegyzései*, bevezette: br. WLASSICS Gyula, kiad. dr. CSENGERY Lóránt, Bp., Magyar Történelmi Társulat, 1928, 418–419.

6 Dr. FERENCZY József, *Czakó Zsigmond élete*, Figyelő, 1883, 14. kötet, 189–190.

7 Életképek, 1847. II. félév 25. szám (dec. 19.) 799–800.; a szöveg benne van a kritikai kiadásban is, onnan idézzük: Jókai Mór, *Cikkek és beszédek*. 1847. január 2.–1848. március 12., I. kötet, sajtó alá rend. SZEKERES László, Bp., Akadémiai Kiadó, 1965, (*Jókai Mór Összes Művei*), 431.

8 Honderü, 1847. II. félév, 25. szám (dec. 21.) 496.

9 Pesti Divatlap, 1847. 51. szám (dec. 16.), 1632.

10 Vö. KERÉNYI, i. m.

11 OSZK Aprónyomtatványtár. Gyászjelentések. A dokumentum fénymásolatát Dörgő Tibortól kaptam meg; segítségét köszönöm.

12 „Temetésére, mely a Rókuszkórház' udvarából történt, igen nagyszámu néptömeg gyűlt, ismerők és barátok, kik az elhunytat szerették, tehetségét becsülték, szomorú során sajnálkoznak.” Honderü, 1847. II. félév, 25. szám (dec. 21.), 496.

13 Megjegyzendő, hogy 1861-ben a szintén pisztolyt végrehajtott öngyilkosságban elhunyt Teleki László éppen Flór Ferenc boncolta, mint korábban Czakót. Teleki boncolásának eredményéről lásd SZABAD György, *Miért*

halt meg Teleki László?, Bp., Helikon Kiadó, 1985, 34–35.

14 A boncolási jegyzőkönyv ilyenformán egyébként megerősíti Dörgő Tibor következtetését: „kifejezetten erős pszichikumra mutat, ahogy a vándorszínészet megpróbáltatásait kiállta.” DÖRGŐ, i. m., 37.

15 Dr. FERENCZY, i. m., 189–190.; Dörgő Tibor például már így foglalta össze az események ezen pontját: „Majd levette a falról az ott függő pisztolyok egyikét, kérdve, vajon ez nehezebb vagy Kemény Zsigmondé.” DÖRGŐ, i. m., 34.

16 1846. július 28-i és július 29-i naplóbejegyzésében számol be arról, hogy Wesselényit meglátogatván, a báró feleségével célba lőtt; hozzá is fűzi egyébként, „hogy a báróné Erdélyben legjobban lő”. (*Kemény Zsigmond naplója*, kiad. BENKŐ Samu, Bp., Magyar Helikon, 115–117.)

17 Életképek, 1847. II. félév, 25. szám (dec. 19.), 799–800.; az idézet: JÓKAI, i. m., (1965), 431.

18 JÓKAI Mór, *Magyar költők sorsa*, Vasárnapi Ujság, 1854. márc. 26., 26–27.

19 Ez egyébként teljesen nem volt igaz, hiszen a sír, megjelölve, még 1878-ban is megvolt a régi ferencvárosi temetőben: BALLAGI Aladár, *A főváros régi temetői*, Vasárnapi Ujság, 1878, 44. szám (nov. 3.), 701–702. Sőt, az sem volt lehetetlen, hogy 1914-ben Czakó földi maradványait exhumálják, s átvigyük a Kerepesi úti temetőbe: vö. DÖRGŐ, i. m., 37.

20 Vö. DÖRGŐ, i. m., 34.

21 VAHOT Imre, *Czakó Zsigmond = Vahot Nagy Naplója II.*, 1856, 242–246.

22 Czakó anyjának 1856-ban keletkezett visszaemlékezését lásd H. I., *Czakó Zsigmond életéhez*, Élet és irodalom, 1884, 5. szám, 47–48., 6. szám, 55–58. Az idézet: 56.

23 BERCZIK Árpád, *Czakó Zsigmondról*, A Kisfaludy-Társaság évlapjai, Új folyam, X. kötet, Bp., 1875, 80.

24 Pesti Divatlap, 1847. 51. szám (dec. 16.), 1632. Feltűnő egyébként, hogy Arany János *Czakó sirján* című versének második strófájának jelzett idézete („Gyöngye az a lélek, mely az élet súlyát / Nem bírva, leroskad a pálya felén;”), valamint zárószó is („Hol ő pihen, aki tövis közt bolyongott.”) a Pesti Divatlap híradásának idézett metaforáit visszhangoz-

za; a versről lásd egyébként TOLNAI Vilmos, *Arany János: Czakó sírján*, It, 1914, 312–314.

25 Ezt valószínűsíti, hogy a cikk így utal vissza Petrichevich Horváth egykori gesztusára: „Ezt [ti. Czakó nagyrühivatottságát – Sz. M.] első ismerte el és mondá ki e lapok’ szerkesztője, midőn Czakó első színművének a Kalmár és tengerésznek a nyilvánosság elé utat nyitott, s a tehetséges fiatal költőt a közönségnek bemutatta.” Honderü, 1847. II. félév, 25. szám (dec. 21.), 496.; ennek a bemutatásnak a körülményeiről lásd DÖRGŐ, i. m., 47.

26 Honderü, 1847. II. félév, 25. szám (dec. 21.), 496.

27 Erről lásd GYÖRFFY Miklós jegyzetét a *Szegény asszony áldozatja* című novellához: JÓKAI Mór, *Elbeszélések (1850)*, 2/A, kötet, Bp., Akadémiai Kiadó, 1989, (*Jókai Mór Összes Művei*), 736–741.

28 Életképek, 1847. II. félév, 25. szám (dec. 19.), 800.; az idézet JÓKAI, i. m., (1965), 431.

29 A szerzőség kérdése kapcsán és az előzmények összefoglalására is lásd T. Erdélyi Ilona jegyzeteit: ERDÉLYI János, *Irodalmi, színházi, közéleti írások és beszédek*, sajtó alá rend. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2003, (*A magyar irodalomtörténetírás forrásai* 19.), 643–644.

30 Magyar Szépirodalmi Szemle, 1847. 26. szám (dec. 28.), 401–402.; a cikk benne van Erdélyi cikkeinek legutóbbi kiadásában, az idézetek innen valók: ERDÉLYI, i. m., 481–482.

31 VASVÁRI Pál, *Czakó halála és szelleme = Vasvári Pál válogatott írásai*, szerk. és bev. FEKETE Sándor, a nyomtatásban most először megjelenő Vasvári-kéziratokat közölte és jegyzetekkel ellátta: LÁSZLÓ József, Bp., Művelt Nép, 1956, 253–260.

32 JÓKAI Mór, *Szegény asszony áldozatja* = JÓKAI, i. m., (1989), 326–331.

33 DEGRÉ Alajos, *Visszaemlékezéseim*. Első kötet, Bp., Pfeiffer Ferdinánd kiadása, 1883, 174–175.

34 FÁBRI Anna, *Az irodalom magánélete, Irodalmi szalonok és társaskörök Pesten 1779–1848*, Bp., Magvető, 1987, 706.

35 Vö. például SZILÁGYI Márton, *Lisznai Kálmán. Egy 19. századi írói életpálya társadalomtörténeti tanulságai*, Bp., Argumentum, 2001, (*Irodalomtörténeti füzetek* 149.), 43.

36 Vö. a *Leona* egykorú kritikai visszhangjával: DÖRGŐ, i. m., 157–162.

37 TARJÁNYI Eszter, *A szellem örvényében. A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*, Bp., Universitas, 2002, 129.

38 Dr. VERSÉNYI György, *Adalékok Czakó Zsigmond életéhez*, Figyelő, 1882, XIII. köt., 321–323.

39 H. I., i. m., 58.

40 Persze ilyenkor legfőljebb találgatni lehet: Dörgő Tibor, aki egyébként erősen kételkedik ebben a verzióban, tud is egy olyan, szóba jöhető nőről, aki ráadásul Czakó közvetlen környezetének két tagjával is kapcsolatba hozható: „A K. R. monogrammal talán a szép König Róza, Egressy Béni feleségének kezdőbetűit rejt. Az asszony egyébként férje korai halála után Csengery Antal felesége lett.” DÖRGŐ, i. m., 38.

41 Ennek az állításnak egyébként nem mond ellent a boncolási jegyzőkönyv sem: a Flór Ferencről leírt jellemzők nem utalnak alkoholizmusra. Itt szeretnénk megköszönni dr. Back Frigyesnek, hogy a boncolási jegyzőkönyv orvosi értelmezésében tanácsokat adott.

42 Vértesy Jenő, *Czakó Zsigmond*, Bp., 1899, 25.

43 BERCZIK, i. m., 149–150.

44 Ez már felbukkan Bercziknél is: BERCZIK, i. m., 152., legteltesebb megfogalmazása: SOLT Andor, *Czakó Zsigmond, a tépett lélek*, It, 1940, 53.

45 Erre lásd a Kerényi Ferenctől kifejtetteket: KERÉNYI, i. m.

46 Ez a mondat más kéz írásával; a kézírás azonban megegyezik Hummel jelentésének aláírásával, így minden bizonnyal a boncolásnál jelen lévő alkapitánytól származik.

47 Ez után a szó után, kihúzva: mindég

48 Valószínűleg tollhiba; logikailag inkább: hol

49 Utalás az I. számú iratra, Flór Ferenc boncolási jegyzőkönyvére.

50 Utalás az I. számú iratra, Flór Ferenc boncolási jegyzőkönyvére.

51 A halotti bizonyítvány nincs az irat mellett.

52 Az iratban rövidítve: Httó

53 Az irat fogalmazvány.

54 Az iratban rövidítve: httö

- 55 Az iratban rövidítve: httó.
56 Az iratban rövidítve: hlból.
57 A vessző utáni három szó a lap szélén, beszúrva.
58 Ez után áthúzva a következő szavak: Távolabbi okát illetőleg
59 Ez után áthúzva a következő szavak a ./ alatti főorvosi vélemény oda járul
60 Ez után áthúzva a következő szavak: azt adja elő
61 E szó javítva ebből: hogy
62 Az iratban rövidítve: httó
63 Ez után áthúzva a következő szó: magas
64 A megjegyzés más kéz (nyilván az aláíró) írásával.
- 65 A lap szélén: 2 darab
66 Gróf Zichy Ferenc 1847–48-ban a Helytartótanács főnemesi tanácsosa (EMBER Győző, *A m. kir. helytartótanács ügyintézésének története 1724–1848*, Bp., A M. Kir. Országos Levéltár kiadványa, 1940).
67 Nyéky Mihály 1832-től 1848-ig a Helytartótanács köznemesi tanácsosa (EMBER Győző, *i. m.*).
68 Geromata Antal 1835-től 1848-ig a Helytartótanács titkára (EMBER Győző, *i. m.*).
69 Az irat fogalmazvány.
70 Az iratban rövidítve: hlból
71 Ez után négy szó a lap szélén, beszúrva.
72 A megjegyzés más kéz (nyilván az aláíró) írásával.

Az értelem retorikája a Márai-Monarchiában

Az európai, illetve közép-európai federalizmus ábrándja, amely részben a Monarchia-irodalomra is hivatkozik, és amely a magyar értelmiségiek Jászi Oszkártól Hanák Péteren át Vajda György Mihályig megérintette, a szépirodalmi művektől mindig is távol állt.

Egyetlen kivétel van: Márai. Márai Sándor Monarchia-képének, visszatekintő irodalmi utópiájának alapzatát ez a retorikusság adja meg. Márai összekötötte a Habsburg-minta jegyében Európa két felét: az ő idejének politikai szótára e két felet Közös Piacnak és Kelet-Európának hívta:

A bécsi Burban, a császár dolgozószobájában érvet lehet találni az aggályoskodók ellen, akik azt mondják, az egyesült Európa elképzelhetetlen, mert a nyelvi sokféleség megakadályozza az integrálódást. [...] A Közös Piac, ha egyszer kiterjedt Kelet-Európára, közelebb hoz egymáshoz népeket, melyek nem értik vagy csak ódzkodva beszélnek egymás nyelvét; a gazdasági érdekközösség megteremti az emberi közeledés lehetőségét.¹

Az Európa- vagy a „kicsinyített Európa”-toposzban a Monarchia értelmére vonatkozó kérdés visszamutat az Európa mibenlétére és értelmére vonatkozó kérdés irányába, amely megválaszolatlanul marad, és abszolút értéként tételeződik. Elegendő itt néhány példára utalni. Pál József foglalja össze Vajda György Mihály gondolatait, miszerint „A népek és nemzetek sokasága lakta kontinens *fölött* létező Európa-eszmének nincsenek zoológiai, faji alapjai, hanem ezt az ideát a racionális és filozófiai célok történeti teleológiájaként kell felfognunk. [...] Az akkori Európa második legnagyobb országa egyfajta kicsinyített Európa volt, amelynek célja, hogy baráti népek homogén állama legyen, sohasem ér(hetett) el megszilárdult alakot, telosza tehát a végtelenben nyugodott.”² Vagy idézhetjük Kende Péter szavait Fejtő Ferenc felfogásáról: „Fejtő a *Rekviem* zárszavában gazdaságilag egységesített, urbanizált térségről, népek olvasztótégelyéről beszél, ahol is »*létrejött egy emberfajta, amelyet másfajta érzékenység, másfajta mentalitás jellemez*«, mint Európa többi nemzetét. [...] Kolnai Aurélra hivatkozva azonban még valami mást, ennél markánsabbat is mond a kávéházak Közép-Európájáról, éspedig azt, hogy ez volt »*az igazi Európa, Európa kvintesszenciája*«. Ugyanennek a könyvnek egy másik he-

lyén pedig az egyesült Európa »előképének« nevezi a Monarchiát, amely »az egész eljövendő világ mikromodellje lehetett volna«.”³

A pluralizmusok koncentrikussága vissza-visszatérő gondolat az irodalomtörténetben és a kultúrantropológiában. Az Európa–Közép-Európa–Monarchia–szubrégiók–városok–közösségek–egyén körkörösség, ha jobban meggondoljuk, megkerüli a feltétlenre vonatkozó kérdést, amennyiben két „feltételes” feltétlent jelöl meg, és hol az egyiket vezeti vissza a másikra, hol fordítva. Egyfelől a tényleges, konkrét, a személyes érintkezés határait túl nem lépő kommunikációközösségre, illetve még szűkebb egységre, a maga narratív identitásának folyamatát több forrásból tápláló individuumra vezeti vissza az európai pluralitásgondolatot, másfelől a mikrokozmosz bizonyos megnyilvánulásait úgy értelmezi, hogy a többkultúrájú egyén a maga mentális reprezentációinak magánvilágát vetíti ki a közösségre. E törekvésekben egy harmadik elem, maga a sokféleség mellett fennmaradó, sőt éppen ekként felvirágzó közösség eszméje van értékként tételezve, míg a politikai nézőpont számára a tényleges plurális kommunikációközösségek szintjén pluralitás-eszme helyett és helyén, még Európa legcivilizáltabb területein is, legfeljebb a patikamérlegen kimért adminisztratív egyensúly tűnik fel.⁴

Márai Sándor Monarchiája egyszerre valós élmény (családtörténet), és egyszerre közös nevezője egy olyan értékrendnek, amelynek elemei nemcsak a Monarchiára voltak jellemzőek. A Monarchia számára elsősorban nem összbirodalmi eszme, nem szimbólum, nem soknemzetiségű kultúra, hanem értékek kivetülési helye.

Márainál a nosztalgiának, amelyet a jövő miatti szorongás kísér és ellenpontosz, van egy bizonyos téridő-koordináta-rendszere. Időbelileg a századvég képezi az értékteljes korszakot, míg térbelileg a Bécs-középpontú Monarchia. De a Monarchia-nosztalgia is túlmutat a századvégen, és a századvég-nosztalgia is a Monarchia terén. Vegyük például a kávéház-témát, melyről Kende Péter így ír a Közép-Európa-problematika kapcsán: „Marad persze Kolnai Aurél panasza: hogy nincsenek kávéházak. De az igazság az, hogy Bécs kivéve ma már a világban másutt sincsenek. Itt tehát nem a Monarchia, hanem egy olyan életforma tűnt el, amely nyilvánvalóan egy lassúbb, komótosabb, nagyobb bizonyosságokat melengető korszak terméke volt, s mellesleg szólva egy olyan »leisure class« privilégiuma is, melyet a sietős tempójú világ valahogyan kiküszöbölt, vagy más életformára állított át.”⁵

Efféle Monarchián túlmutató jelenség a századvég iránti nosztalgia, amely Az igaziban így jelenik meg, egy szereplője szavain keresztül:

Szeretem ezt a vörös szalont, a mult századbeli bútorokkal, az öreg cukrász kisasszonyokat, a tükörablakok előtt a tér nagyvárosiasságát, az érkező embereket. Valami melegség van mindebben, egy lehelletnyi századvég van az egészben. És itt a legjobb a tea, észrevet-

ted? [...] Tudom, az új nők már nem járnak cukrászdákba. *Espresso*-ba járnak, ahol sietni kell, nem lehet kényelmesen leülni, negyven fillér a fekete, salátát ebédelnek hozzá, ez az új világ.⁶

A *Szindbád hazamegy* hasonló nosztalgikus vonásait Szegedy-Maszák Mihály emelte ki.⁷

Térbelileg a Monarchia szimbolikus határa túlnyúlik a tényleges politikai határokon, és Márai az *Egy polgár vallomásaiban* a Németországot is magában foglaló, két világháború közötti jelentésében értett Közép-Európát nevezi meg közös szellemiségű régióként.⁸

Közép-Európa Márai számára a Nyugattól való finom, de határozott különbséget jelzi. Ehhez a Nyugathoz képest a Monarchia tájjellegű civilizációt jelent:

...polgárnak lenni, a szó nyugati értelmében más, mint polgárnak lenni odahaza; nemcsak a négy szoba teszi meg a gőzfűtés, a cselédek, Goethe összes művei a könyvszekrényben, meg a finom úri társalgás, s Ovidius és Tacitus műveinek ismerete, mindez egy kultúra érintkezési felületeinek horzsolópontjain függött csak össze lazán azzal a másik, valódi polgáriassággal.⁹

Az *Egy polgár vallomásai* idején Márai nem sejtette, hogy eljön az idő, amikor a Monarchia egykori Közép-Kelet-Európája mint a polgáriasság letűnt és vágyott, kíváncsi és elérhetetlen emléke jelenik meg a közgondolkodásban.

Ilyen különbség a társadalmi érintkezés, a társiasság egyik alapkategóriája, a becsületesség. „A »becsületszó« a mi feudális jellegű intézeti világunkban életet és halált jelentett”¹⁰ – olvasható az *Egy polgár vallomásaiban*. A becsület ebben az értelemben az ígéret, az adott szó tett jellegét jelenti, amelynek megszegése a becsület elvesztését vonja maga után. Mindez azonban a nyugati kultúra fényében másképp tűnik fel. Márai anekdotája a poggyással egy másfajta becsületesség lehetőségére, az életviszonyokat átható általános jóhiszeműségre mutat rá.¹¹

Másfelől Márai polgári identitását a republikánus mentalitás hatja át, a flamand, erdélyi, toszkán, skandináv *civis* közös politikai és egzisztenciális alaphangoltsága:

Az igazi polgár szerencsés vegyülete a művésznek és a katonának, alkotó és megtartó, álmodó és megőrző. Ezt a polgárságot, ennek utolsó, legjobb pillanatát ismertem meg gyermekkoromban, a Városban. Életem legszebb, igaz és emberi, európai emlékeit annak a magyar végvárosi, polgári kultúrának köszönhetem, melynél különbet aztán később a világban sem találtam.¹²

Márai számára a Monarchia annyiban érték és nosztalgia tárgya, amennyiben (bár messze nem volt tökéletes keret) e republikánus érzület lehetőségének elégséges feltétele volt. Ugyanakkor Márai, az író, számos olyan jegyet hordoz e textusaiban, amely világképében és stilisztikájában távol áll a Monarchia-irodalomtól. Mindenekelőtt ilyen jegy a didaxis, a társadalmi és mentálhigiénés retorika, amely nemcsak a *Füves könyv* sztoa-parafrázisaiban, hanem a *Kassai őráratban* is érvényre jut:

De a polgárt csak ő mentheti meg, a polgár, személyesen, ha leszáll önmagába, a polgári kultúra igazi értelmébe, s megújul, megtisztul és erkölcsében, szellemi igényében, társadalmi magatartásában megint alkotó lesz.¹³

Műveiben Márai a racionalitás éthoszát akarja menteni, a XIX. század szemzőgét óvja, és azt tartja értékesnek a Monarchiából, ami ennek megfelelt. A Monarchia egy fontos közös nyelvzete, a zenei kód irracionális kód volt számára. Amint a *Füves könyvben* írja,

[a] zene értelemellenes. Nem megérteni akar, mint az értelem, hanem szétáradni, feldőlni, lefegyverezni, elcsábítani, megérinti bennünk a titkosat és fájdalmasat, feltárja azt, amit oly gondosan rejtegettünk magunk előtt, minden eszközzel fegyelmeztünk.¹⁴

Márainál az értelembe vetett bizalom szűrőjén át jelenik meg az az irodalmi hagyomány, amely látóterében van. Nála is jelen van természetesen a toposzokból és klisékből összeálló Monarchia. Például, amint Fried István írja, „Márai Sándor *Szindbád hazamegy* című regényében Krúdy nyomán emlékezik meg a schönbrunni sárgáról, mint a Monarchia építkezését meghatározó színvilágról”.¹⁵ De fontosabb ennél, hogy a Monarchia a számára elsősorban értelemmel megragadható, gondolati hagyomány.

A legfontosabb előzmény kétségkívül Krúdy Gyula: „titokzatos szépséges áloévirág a magyar irodalomban”, mondja Márai, „Krúdy életműve”.¹⁶ Jókai Mór Monarchiája, illetve bizonyos modern törekvései kevésbé foglalkoztatták Márait, minden elismerő megnyilatkozása mellett sem. Márai Jókai-élménye a jelek szerint nem a teljes szépírói életmű elsajátítását jelenti. Amint arról az *Ihlet és nemzedék* Jókai-portréja (*Haza*) tanúskodik, Jókait elsősorban a magyar nyelv mint nemzeti ügy írójának tartotta, és műveiben általában a legismertebb regényeit emlegeti. Egy különös naplóbejegyzése 1967-ből azt sugallja, hogy a kései Jókai előremutató stílus- és tematikus törekvései, Csáth Gézával ellentétben, Márait nem érintették meg:

Jókai mindig újra. Leírásai ellenállhatatlanok – de mintha ez a nagy író szexmentes lény lenne. Nem eunuch. Nem is homoszexuális. Nem is narcisztikus, szentimentálisan femi-

nin... Nem, szexmentes, mint egy lény, aki nem nő, nem férfi, nem is keverék, egyszerűen nincs nemi jellege, sem tudata.¹⁷

A Krúdy-élményt illetően kétségekívül hangsúlyosan jelen van a törekvés Krúdy megújító követésére:¹⁸ „*Szindbád hazamegy* című regényében a századforduló, a dualista korszak, a régi magyar-osztrák világ végleges búcsúztatását”¹⁹ végzi el. Lőrinczy Huba *A Garrenek művében* is azonosította a Krúdy-stiluskövetés helyeit.²⁰ Ezzel kapcsolatban a későbbi szövegekre is tekintve megjegyezhetjük, hogy Márainál Krúdy-élmény, Szindbád-fikció és saját életélmény összefonódik, mint a *Szindbád hazamegy* azon részletében, amelyet egy 1973-as naplóbejegyzés mintegy megismétel a közvetlen élmény szintjén.²¹

Márai egyik jelentős hozzájárulása a magyar Monarchia-irodalomhoz az, hogy a hagyományt hangsúlyosan irodalmi hagyománynak is tekinti, és az életvilág élményei mellett az olvasmányok is írásainak bevallott ösztönző elemeivé válnak. Krúdynál nincsen irodalmi Monarchia-kontextus. Márai ellenben úgy szemlélte magát, mint a hagyomány részét: „A megkésetttség érzése Márait is erősen hatalmába kerítette: Krúdyt és Kosztolányit tartotta igazi alkotónak.”²² A Monarchia-irodalom osztrák és magyar vonatkozására egyaránt tekintettel van: „mind az osztrák, mind a magyar »kulturális környezet«-tel kiépíti a maga dialógusát”.²³ Ez a kettős dialógus az irodalmi Monarchia-kutatás mai állása felől tekintve egységbe foglalhatónak látszik.²⁴ Márai az elsők között került e kettős hagyomány metszéspontjába. Mert hiszen Joseph Roth és osztrák író társai mégis leginkább egyetlen egész szét tört darabjaira tekintették. Amint Roth írja, „[r]égi hazám, a Monarchia nagy ház volt, sok ajtóval és sok szobával sokféle ember számára. Ezt a házat felosztották, széthasították, szétrombolták.”²⁵ A fontos kérdés, ami felmerül, az, hogy vannak-e Márainak olyan megnyilatkozásai, amelyek a Monarchia-irodalomban beállott minőségi fordulat felé mutatnak.

Ennek inkább az ellenkezőjét feltételezhetjük. Márainál a Monarchia kávéház-monarchia: egész életében figyelemmel kísérte ugyan az osztrák irodalmat, sőt tudvalevőleg magyarországi megismertetéséhez is jelentősen hozzájárult, de az osztrák irodalmat külföldként kezelte, és nem gondolt a Monarchia esetleges közös irodalmi szövegére-szövetére. E beállítódás talán a századelő irodalmár közvéleményének a tájékozódására is vonatkoztatható. Azok az irodalmi kapcsolatok, amelyekről Fried István ír,²⁶ éppen nem a Monarchiáról (mint több ponton közös irodalmi kultúráról) szólnak, hanem az osztrák írók a magyar irodalmi közvélemény szemében mint külföld jelennek meg.

Az *Egy polgár vallomásaiban* Márai lipcsei tartózkodásának irodalmi élményeiről szólva írja, hogy az ekkoriban megismert „költők közül egy-kettőnek maradt csak meg neve, s talán csak Werfel és Kafka műve élte túl a kortársi divatot és ítéletet. [...] Kafka nem volt német. Nem volt cseh sem.”²⁷ Márai tehát egyfelől nem tesz különbséget osztrák hagyomány és német ha-

gyomány között, míg másfelől nem jut eszébe, hogy Kafkát, akárcsak tagadólag is, osztráknak nevezze. „[B]écsi író”-nak nevezi Hofmannsthalt és Musilt a *Kassai őrrjáratban*.²⁸

Elgondolkodtatóak ebből a szempontból azok a kései reflexiói, amelyek egybeesnek a Monarchia-irodalomnak mint tudományos paradigmának a kezdeteivel. E helyeken elismeri a sajátos osztrák tradíció létét, de nem helyezi azt összbirodalmi kontextusba. 1973-ból származó naplóbejegyzésében például így ír erről:

És az osztrákok – a két világháború között és azután – mit adtak a világirodalomnak, miféle többletet? Georg Trakl nemes költő volt, lírájának olyan lomb-színe van, mint a Wienerwaldnak ősszel. Hoffmannsthal műve a *fin de siècle* alkonyati borzongását idézi fel az olvasóban, Schnitzler gyöngéd érzelmessége ma is vonzó. [...] Karl Kraus, a német nyelv egyik nagymestere, Don Quijote-szerű fantom maradt a külföld tudatában. [...] Megszólt egy nagy osztrák író, Musil – egykönnyű író maradt, de a „Mann ohne Eigenschaften” az újabb kori osztrák irodalom maradandó értéke.²⁹

Továbbá Márai az osztrák irodalmat a politikai függetlenség példajaként állítja be egy 1976-os naplójegyzetében, nem véve tudomást arról, hogy Grillparzer számos szállal kötődik a Habsburg-politika egyik alapjául szolgáló eszméhez, az összbirodalmi gondolathoz, és hogy a két világháború közötti Monarchia-irodalom sem volt mentes a korabeli politikai irányzatokkal való polémiától:

Az osztrák írók semmilyen korszakban nem voltak „angazsáltak”. A közönség nem várt tőlük ilyen magatartást, igen, gyanakodva szemlélte, ha valaki megkísérelt ilyesmit. Grillparzer, mint Nestroy vagy Schnitzler, Musil, Trakl, Hoffmannsthal... egyik sem volt a politika csahosa. [...] Az osztrák tájak és városok távlatából visszadereng a „politikamentes irodalom és művészet” fényessége.³⁰

Márai az értelmet helyezi szembe a huszadik század első felének irracionális ideológiáival. Amint Szegedy-Maszák Mihály fogalmaz, Márai „[a]zt állította, hogy csakis addig lehetünk európaiak, »amíg szövegezők és magyarázók, kifejezők és megértők« vagyunk”.³¹ A kiemelt idézet éppen Márai racionalizmusára mutat rá: ennyiben a *Szindbád hazamegy* nemcsak megidézi a szürrealizmust, de bizonyos mértékben le is számol a világ érzelmi-irracionális leképezhetőségének lehetőségével.

E pánracionalizmusnak megvannak a maga korlátai a Monarchia-örökség feldolgozását illetően. Tanulságos lehet e tekintetben a *Kassai őrrjárat* vonatkozó helyét figyelembe venni, amely így hangzik:

A gyermekkor alapérzéseit is áthatotta a feszélyezett szorongás, hogy „valami nincs rendben” – mely béke volt, Ferencz József délután habos kávét ivott Schratt Katalinnal a a schönbrunni Glorietten-Gasse kis palotájában, a férfiak reggel bajuszkötővel állottak a tükör előtt, s valahol mindig Lehár-zenét játszottak. Később, amerikai mozgóképeken viszont láttam ezt a kort, valószínűleg élethűbben, mint az igazi volt, s e mozgóképek mindig úgy hatottak reám, mint a sörreklámok; ez volt a béke, a keringő, a csapolt sör, a katonazenekar, a tamburmajom, a tökéletes rejtettség korszaka. A valóságban a teljes válság korszaka volt ez. Mindenki érezte, hogy „valami nincs rendben”, de erről hazafiatlanság volt beszélni. Jobb társaságban mindenki szocialistának számított, aki kételkedni mert a Lehár-zene hangjaira halódó társadalmi rend örök érvényében. Egy bécsi író, Hofmannsthal után az egyetlen talán, aki megérdemli ezt a nevet, Robert Musil regényt írt e büntudatos várakozásról, mely közvetlenül a háború előtti évtizedben áthatotta a Monarchia minden tudatos és tudatlan lelkét.³²

Márai értelemmel (az egzisztenciális azonosság problémáját felfüggesztve) közelít a Monarchia utolsó éveire. Gondolatmenete jól példázza a dolgokat szétszálazó elme tanácsstalanságát, szempontok és perspektívák keveredését. Márai reflexiója a bukás, a pusztulás megértése körül forog. 1943-ban (amikor a *Kassai őrző*-t írja) nem tudja eldönteni, vajon a történelem melyik reprezentációját fogadja el hitelesnek, melyikre építse fel a tézisé. A személyes, megélt történelem a szorongást közvetítette, amely korrespondált a „valóságban” létező teljes válsággal. Azonban a szorongást kiváltó kor kivetítése (az ironia által kétségkívül árnyalt) klisékben történik meg: császár, Lehár, *Kapuziner*. Ugyanakkor, másfelől, emlékeit szembesíti a kor filmszerűen valódi képi reprezentációjával, amely egyszerre volt reklámszerű (azaz egy életformát idealizált egy bizonyos szimbólumának a népszerűsítése érdekében), és mégis élethűbb, mint az „igazi”. Harmadsorban pedig az irodalmi reprezentáción keresztül ismeri meg Márai a kort. Amikor azonban Márai rátér arra a kérdésre, hogy mit *jelentettek* az utolsó békeévek, „mi volt e szorongás igazi értelme, mi volt a »valami-nincs-rendben« alapérzésének tartalma”,³³ akkor eltér a Monarchia tárgyától több szempontból is. Egyrészt a bukás fogalmához már nem a Monarchia felbomlását, hanem a veszített világháborút és az azt követő forradalmakat társítja, mondván, „[a] bukott hadvezérek emlékiratokat írtak, éppen úgy, mint a bukott szocialisták”,³⁴ másrészt a klasszikus modernitás össz-európai leáldozása felé tereli a gondolatmenetet:

Az irodalom megtelt kétségbeesett, gyermekes és görcsös kísérletezőkkel, a kávéházakban, a vékony folyóiratokban és a színpadokon nyelvét öltögette az epileptikus, rángógörcsös kétségbeesés, amely már nem is magyarázni akart, csak dadogni és visongani, mint a gyermek, amikor toporzékol. Volt „dada” és „expresszionizmus”, volt „kubizmus” és „szürrealizmus”.³⁵

Ennek megfelelően Márai regényeinek szövegvilága is diszkurzív, retorikus világ: nem a szimbólumok nyelvén szól a veszteségeiről. Márai Monarchia-világa két művében nyilvánul meg a legegységelműbben. Az egyik az *Egy polgár vallomásai*, a másik pedig *A gyertyák csonkig égnek*.

Az *Egy polgár vallomásai* első kötetének szerkezetét is a Habsburg-idő szervezi, vagy legalábbis lenyomatot hagy rajta. Az első és a második kötet közötti választóvonalat a világháború kitörése és a birodalom összeomlása jelenti.³⁶ A magyar Monarchia-irodalom egyik nagy kérdése az, hogy miképpen foglalhatná egységes keretbe a Birodalom és a történelmi Magyarország felbomlásának két traumáját. Márai is inkább csak jelez az első kötetet lezáró uzsonna csehovi jelenetében: az asztalon fekvő növények, élelmiszerek nemzeti színeivel, és Kossuth nevének említésével idézi fel az összeomló birodalom történeti ellenpontját, a nemzeti függetlenségi gondolatot.

A Monarchia végének kezdetére vonatkozó kérdésre eszerint Márai határozott választ adott. Ez nem jellemző a magyar Monarchia-irodalomban. Aligha lehetséges pontos dátumot megnevezni válaszként arra a kérdésre, hogy az irodalmi művek szerzői számára mikor szűnt meg, omlott össze a Monarchia. A válaszok 1867-től 1918-ig terjedhetnek. Vannak, akiknek számára a kiegyezés hazugságában létrejött Monarchia kezdettől halálos beteg volt. Továbbá 1889-től 1916-ig egymás után szálltak sírba – Ferenc József kivételével drámai körülmények között – a birodalmat szimbolizáló személyek, Rudolf, Erzsébet, Ferenc Ferdinánd és Ferenc József. Jóllehet jelen időszemléletünk néha hajlamos ezeket az éveket nagyvonalú átalányban a Monarchia „végnapjai” közé számolni, ám mégis huszonhét évről, legalább egy emberöltőnyi időről van szó: az, hogy az egyes írók melyik eseményben látták meg a Monarchia felbomlásának előjelét, a személyes élettörténet (életkor) „esetlegességétől” is függött. A „természet”, tudvalevőleg, nem kedveli az ugrásokat, a gondolkodás azonban csak a kritériumok, jegyek, attribútumok megléte vagy hiánya közötti szakadék segítségével tudja megragadni a változás fogalmát. Mi sem természetesebb tehát, hogy a Monarchia „bukásának” folyamatában is a „még igen” és a „már nem” közötti kritikus pontot igyekeztek fellelni e nagy történelmi változás krónikásai. Márai az első világháború kitöréséhez társítja a Monarchia végét. A szimbólumot az *Egy polgár vallomásai* első kötetének legvégén formálta meg, míg a *Kassai őrárat* ki is fejti a motívumot:

...a tornácon ültünk délután, a közeli vendéglőből felszűrődő Péter-Pál-napi juniális cigányzenéjét hallgattuk, a kék nyári eget és a fenyvesek sötétzöldjét néztük, mikor egy poros csizmás megyei huszár jelentette – mint kengyelfutó a vészhiért –, hogy megölték Ferenc Ferdinándot és Chotek Zsófiát. [...] [P]ercnyi pontossággal tudtuk meg a hegytetőn azon a júniusi délutánon, hogy valaminek vége van, egy életforma összeomlott.³⁷

*A gyertyák csonkig égne*k világa ridegen, időtlenül őrzi az abszolút értéként tételezett múltat. A k. u. k. hadsereg Márainál nem a fantasztikum, még kevésbé a „despotia” szimbóluma, hanem a felvilágosodás kori értelemben vett rendé:

Jó nemzedék volt, kissé magános fajta, nem tudtak szerencsésen vegyülni a világgal, büszkék voltak, de hittek valamiben: a becsületben, a férfierényekben, a hallgatásban, a magányban és az adott szóban, a nőkben is. S mikor csalódtak, elhallgattak.³⁸

A főhős, Henrik „[s]zerette a gyertyavilágítást, mindent szeretett, ami a múltra, a nemesebb életformákra, a letűnt időkre emlékeztette”.³⁹ A regény cselekményideje, ha nem is valószerűtlenül, de a valószerűség határáig kitolva a két öregember találkozásának idejét, a második világháború kezdetére tehető. Márai Monarchia-értelmezésének kulcsa ez a szembenállás és szembesítés a húszas-harmincas évek aggasztó politikai fordulataival és fejleményeivel. Amint Szegedy-Maszák Mihály utal rá, a *Válás Budán* (1935) egyik főhőse, Kómiás Kristóf „[a] Monarchia bukásával, a polgári életmód elévülésével magyarázza a politikai szélsőségek megjelenését”.⁴⁰ Fried István is azon az állásponton van, hogy Márainál a hanyatlás víziója az egész nyugati civilizációra kivetül. Amint írja, Márainál a Habsburg-mitosz részben „egy olyan típusú »Nyugat alkonya«-tézis változatával szolgál, amely a polgári-humanista értékek szétfoslását demonstrálja”.⁴¹ Ebben az értelemben érthető az az irodalmi eszközökkel alig „megemelt” erkölcstanító jelleg, ami *A gyertyák csonkig égne*k ismert bekezdéseit áthatja az egykori Monarchiáról.⁴²

A gyertyák... párbeszédeiben e XIX. századi éthosz jegyében kételyek nélküli ráhagyatkozás mutatkozik meg a szavak „igazi” értelmére („eldobtad a zászlót, mint ezt régen mondták, mikor még hittek az emberek a szavak igazi értelmében”⁴³), és nem mutat jel arra, hogy a szerző távolságot kíván tartani hőseitől e tekintetben.⁴⁴ Mégis, didaktikus és retorikus jellege ellenére *A gyertyák csonkig égne*k az egyik legszebb Márai-regény. Eszközeinek minden takarékosága mellett is képes sorsokat, sorsfordító helyzeteket: elszakadást, várakozást és egymásra találást – egyszerűen éppen azt, ami egyedül fontos az életben – hitelesen és nemritkán megrendítően ábrázolni. Márai ebben a regényében volt képes a leginkább eleget tenni annak az eszménynek, amelyet a kitüntetett pillanatok ábrázolásáról Stefan Zweig megfogalmazott a *Stuart Máriában*: „Az élet-történetben csak a feszült, a döntő pillanatok számítanak, ezért csak bennük és belőlük árad ki annak igaz értelme.”⁴⁵ Ez a művészi erő jogosíthat fel bennünket arra, hogy a két öregember, Henrik és Konrád, a két egykori k. u. k. tiszt beszélgetésének tanító és nosztalgikus kliséken túli jelentését felfejtsük. Konrád beszél:

– Bécs – mondja. – Tudod, ez volt számomra a hangvilla a világban. Kimondani ezt a szót – Bécs –, annyi volt, mint megszólaltatni egy hangvillát, s aztán figyelni, mit hall eb-

ből a hangból a másik, akivel éppen beszéltem. Így vizsgáztattam az embereket. Aki nem tudott felelni, nem volt az én emberem. Mert Bécs nemcsak város volt, hanem egy hang, amelyet vagy hall az ember lelkében, örökké, vagy nem. Ez volt a legszebb életemben. Szegény voltam, de nem voltam egyedül, mert volt egy barátom, s Bécs is olyan volt, mint egy barát. Mindig hallottam a hangját, a trópuson, mikor esett az eső.⁴⁶

E Monarchia-síratót éppen az mondja el kettejük közül, aki elhagyta a zászlót, akinek a számára megszűnt ez a világ. Márai azt sugallja, hogy nincs kiút a hagyományból: ugyanúgy köti azt, aki a tudatos életdöntések terén megtagadta, mint azt, aki őrzi mint szent tűzhelyet. A nyelv közös marad: a Márai-regények Monarchia-élményéhez hozzátartozik, hogy e kijelentések a regénybeli beszélgetők között, akár a *Gyertyák...*-ban, akár a *Válás...*-ban a regény fiktív terének logikáját tekintve németül folynak.

Konrádnak e vizsgálótó magatartása, amelyre a monológban utalás történik, Bécsnek mint szimbólumnak nem annyira a párbeszédre felhívó jellegét emeli ki, hanem inkább szektásságra, a beavatottak egymást keresésére emlékeztet. Jellemzően a titka e közösségnek nyelven túli, amelyet itt a regénybeli beszélő a megzendülő hangvilla metaforájával emel ki.

Márai azonban nem csupán azt ábrázolja, hogy Henrik és Konrád Monarchiája között nincsen ismeretelméleti különbség. Amint azt például Kantnak a jobbkezes és balkezes kesztyű összehasonlításáról szóló fejtegetései mutatják (*Prolegomena*), a megismerés nemritkán olyan diszkurzívan nem megragadható ideális különbségek problémájával találja szembe magát, mint például a tükrözés.⁴⁷ A Henrik és Konrád között fennálló minden életeményazonossága mellett a tükröződésben látszó különbségre a két hasonlóan kemény hangzású, német név mássalhangzó-sorrendje irányíthatja rá a figyelmet: h-nr-k és k-nr-d.

A két azonos tárgyi elemekből (uralkodóból, hadseregből és így tovább) álló világkép ideális különbségét a Konrád életében lappangó, majd fokozatosan eluralkodó irracionalitás jelenti. A *gyertyák csonkig égnék* egy Monarchia-irodalomban járatlan olvasó számára elsősorban két öregember féltékenységi drámája. Henrik korán meghalt feleségét, aki a cselekményben egy falról hiányzó kép alakjában jelenik meg, Konrád, mint egy új *Kreutzer-szonátában*, a Márai által elutasított irracionalitás eszközeivel: zenével, érzelmességgel, szagos-buja legénylakással hódította el. Ezt a Konrád életében fokozatosan felszínre jövő irracionalitást szimbolizálja a Monarchia utáni élettörténet legfontosabb és egyben leginkább rettenetes élménye: a szolgálat a trópusokon az angol hadsereg kötelékében. A k. u. k. hadsereg (és rajta keresztül az egész Monarchia) racionális rendje a maláj apokalipszisben tükröződik.

Ezért van az, hogy „Márai Sándor egész cikksorozatban gyászolta Bécset, amikor az Anschluss a harmadik birodalom egyik városává alacsonyította”.⁴⁸ A rend belső elve nélkül a szimbólum helyén a klisé marad, a „barokk Balkán,

leöntve Strauss-keringővel, jólét-illúzióval, egy elmúlt civilizáció kissé már avas tejszínhabjával”.⁴⁹

Ez a felismerés más színben tünteti fel Márai idilli Monarchia-leírásait, e művében is, más írásaiban is. *A gyertyák csonkig égnek* egymásban tükröződő kettős példázata azt mondja ki, hogy a Monarchia önmagában sem nem rend, sem nem káosz: a rendet a nyugati ember fegyelmezett értelme viszi a dolgokba. Ezt az értelmet védelmezte Márai körömszakadtáig, és pesszimizmusa abból táplálkozott, hogy ennek sikeréhez egyre kevesebb reményt fűzött.

1 MÁRAI Sándor, *Napló 1968–1975*, Bp., Akadémiai–Helikon, 1976, 154–155. (Márai Sándor művei)

2 PÁL József, *Az élő Monarchia. Az irodalmi Közép-Európa múltjáról és jövőjéről egy Vajdakönyv kapcsán* = FRIED István (szerk.), *Osztrák-magyar modernség a boldog(?) békeidőben*, Szeged, SZTE BtK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 2001, 119.

3 KENDE Péter, *Mi maradt Közép-Európa Habsburg-világából?*, Limes 11, (1999/3–4.), 8.

4 Vö. például Dr. Christoph PAN, *Déltirol-autonómia – sikermmodell?* = BENYÁK Mária (szerk.), *Az Európai Unió és az etnikai kisebbségek*, Bécs, Ausztriai Magyar Egyesületek és Szervezetek Központi Szövetsége, 2004, 45–52.

5 KENDE Péter, i. m., 15.

6 MÁRAI Sándor, *Az igazi*, Bp., Révai, 1941, 8–9. (Márai Sándor munkái)

7 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Bp., Akadémiai, 1991, 80. (Kortársaink. Sorozatszerk. JUHÁSZ Béla és RÓNAY László.)

8 MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomása I–II.*, Bp., Akadémiai–Helikon, 1990, 196. (Márai Sándor művei). Vö. RÓNAY László, *Márai Sándor*, Bp., Korona, 1998, 66.

9 MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomása I–II.*, 191.

10 Uo., 176.

11 Uo., 192.

12 MÁRAI Sándor, *Kassai őrzárát*, [Bp.], Helikon, 1999, 48–49. Márai kassai éthoszához vö. FRIED István, *Márai Sándor titkai nyomában*, Salgótarján, Mikszáth Kiadó, 1993, 75. skk. E felfogásnak a magyar Monarchia-irodalomban fellelhető esetleges folytatását keresve utal-

hatunk arra, hogy a „végvári” polgári kultúra és a „végvár” mint rejtett kulcsfogalom Balassa Péter Ottlik-értelmezésében – BALASSA Péter, „...Az végeknél...” (Kommentár Ottlikhoz avagy a műelemzés bukása) = Uő, *A színeváltozás*, Bp., Szépirodalmi, 1982, 253–292. – is felbukkan, és az utalás ennek a Márai-helynek a tükrében hangsúlyosan felveti az *Iskolának* a magyar antemurale-tradícióhoz való kapcsolhatóságát mint annak kései, szublimált, megújított változata.

13 MÁRAI Sándor, *Kassai őrzárát*, 49.

14 MÁRAI Sándor, *Füves könyv*, Bp., Akadémiai–Helikon, 1991, 69. (Márai Sándor művei)

15 FRIED István, „...Az eredetiség alkotás.” (Nemzetképek, nemzet-torzképek Kelet-Közép-Európában) = Uő (szerk.), *Osztrák-magyar modernség a boldog(?) békeidőben*, Szeged, SZTE BtK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 2001, 31.

16 MÁRAI Sándor, *Illet és nemzedék*, Bp., Révai, 1946, 89. (Márai Sándor munkái)

17 MÁRAI Sándor, *Napló 1958–1967*, Bp., Akadémiai–Helikon, 1977, 296. (Márai Sándor művei)

18 Márairól és Krúdyról legutóbb: ZALÁNYI Kinga, *Márai Krúdy-élménye*, Palócföld, 2004/4, 444–449.

19 FRIED István, *Márai Sándor Bécs-jelképe* = Uő, „...egyszer mindenkinek el kell menni Canudosba” (Tanulmányok az ismeretlen Márai Sándorról), Bp., Enciklopédia Kiadó, 1998, 50.

20 LŐRINCZY Huba, *Búcsú egy kultúrától. Márai Sándor: A Garrenek műve*, Szombathely, (Bár társadalomtudományi és művészeti folyóirat), 1998, 89.

- 21 MÁRAI Sándor, *Szindbád hazamegy*, Bp., Akadémiai–Helikon, 1992, 9. (Márai Sándor művei)
- 22 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Ottlik Géza, Pozsony, Kalligram, 1994, 32. (Tegnap és ma. Sorozatszerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály)
- 23 FRIED István, *Márai Sándor Bécs-jelképe*, 51.
- 24 FRIED István, *Egy közép-európai író-sors (Márai Sándor és a ma Európája)*, Palócföld, 2004/1–2, 4.
- 25 Roth A császár mellszobra című művét idézi: FRIED István, *Előszó = Uő (szerk.), Osztrák-magyar modernség a boldog(?) békeidőben*, 3.
- 26 FRIED István, *Österreichisch-ungarische Kontakte in der modernen Literatur um die Jahrhundertwende = Zeit des Aufbruchs*. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien in Zusammenarbeit mit dem Collegium Hungaricum, Milano, Skira, 2003, 251–257.
- 27 MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai I–II.*, 203.
- 28 MÁRAI Sándor, *Kassai őrvárát*, 40.
- 29 MÁRAI Sándor, *Napló 1968–1975*, 149–150.
- 30 MÁRAI Sándor, *Illet és nemzedék*, 22.
- 31 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, 19.
- 32 MÁRAI Sándor, *Kassai őrvárát*, 40.
- 33 Uo., 41.
- 34 Uo.
- 35 Uo.
- 36 MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai I–II.*, 186.
- 37 MÁRAI Sándor, *Kassai őrvárát*, 62.
- 38 MÁRAI Sándor, *A gyertyák csonkig égnék*, Bp., Akadémiai–Helikon, 1990, 41. (Márai Sándor művei)
- 39 Uo., 89.
- 40 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, 25.
- 41 FRIED István, *Márai Sándor Bécs-jelképe*, 47.
- 42 MÁRAI Sándor, *A gyertyák csonkig égnék*, 34–35.
- 43 Uo., 112.
- 44 Uo., 55.
- 45 Stefan ZWEIG, *Stuart Mária*, Bp., Rózsavölgyi és Társa, é. n., 12. Ford. Dr. KELEN Ferenc és HORVÁTH Zoltán.
- 46 MÁRAI Sándor, *A gyertyák csonkig égnék*, 51–52.
- 47 A problémát más szempontból érinti, és más konklúzióra jut FRIED István, *Márai Sándor Bécs-élménye = Uő (szerk.), Magyarok Bécsben – Bécsről (Tanulmányok az osztrák-magyar művelődési kapcsolatok köréből)*, Szeged, JATE BtK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 1993, 166. Márai Monarchia-élményéhez vö. még: FRIED István, *Két gyermekkor a Monarchiában (Miroslav Krleža és Márai Sándor Monarchia-élménye) = Uő (szerk.), A Monarchia a századfordulón (Monarchia-irodalmak és irodalmak a Monarchiáról)*, Szeged, JATE BtK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 1991, 39–46.
- 48 FRIED István, *Előszó = Uő (szerk.), Lélektől lélekig (Osztrák-magyar-közép-európai összefüggések)*, Szeged, JATE BtK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke, 2000, 4.
- 49 Idézi: FRIED István, *Előszó = Uő (szerk.), (B)irodalmi álmok – (B)irodalmi valóság (A Monarchia irodalmairól, művészetéről)*, Szeged, JATE BtK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéke–Tiszatáj Alapítvány, 1998, 4–5.

Elégia és búcsú mint emlékezet a nyelvben (Arany, Mörike, Vörösmarty)

A hegeli esztétika híres tételét, mely szerint „a művészet legmagasabb meghatározását tekintve számunkra múltbeliként létezik és az is marad”,¹ gyakrabban alkalmazták a XIX. század több romantikus és posztromantikus poétikáira. Hölderlintől Mörikéig – hogy csak két ellenpólust említsünk – terjed az ebben a nézetben tárgyalt szerzők spektruma. Az eltűnt istenek jelen-nem-lététől azon költészetig tehát, amely a „ma volt napot” avatja tárgyává. A kérdés azonban, mennyiben hozhatók közös nevezőre a különböző lírai emlékezetfogalmak a hegeli tézisben, hogyan lehetne különbözőségüket feltárni és az interpretációban termékennyé tenni – ez a kérdés továbbra is a kutatás feladata marad. Karl Heinz Bohrer anyagban gazdag könyve, a *Der Abschied* a lírai szövegekben inszenírozott időbeli eltávolodás struktúráinak és reflexióinak leírását kínálja, amely a történelemfilozófiai konstrukciók elbúcsúztatását és a diszkontinuitás fellépését állítja a középpontba. Ezzel a modernségbe vezető út lényegi átmeneti mozzanatát ragadná meg.² Éppen a feltárt diszkontinuitás és kontingencia veszi fel azonban az idő igazi mozzanatának szerepét, és ezzel a búcsú „miért”-jére irányuló kérdés – arra tehát, ami a „búcsút” lehetővé teszi és ami benne érvényre jut – elsikkad. Hogyan keletkeznek a líra történetiségének textuális konstellációi, amelyek a hatástörténeti történés egyfajta intern kiterjedését vagy dimenzionalitását eredményezik, illetve pontosabban: ebben magában lépnek fel és ezáltal múltbeli szövegeket új fénybe állítanak – mindez homályban marad. Minden újraolvasás a szövegközi dinamika ezen kiterjedésébe bocsáttatik bele, ezzel minden búcsú egyben az elbúcsúztatottra való viszszatérést is végrehajtja s nem egyszerűen annak intencionált eltávolítását eszközöli. Ez arra irányíthatja a figyelmet, hogy az időbeli törések nem pusztán az idő mozgalmasságának köszönhetően keletkeznek, hanem azért is, mert szövegek, képződmények vagy konstellációk nem temporalizálhatók maradéktalanul és már mindig is az idő másikat reprezentálják, még ha csak az időben tapasztalhatók is meg. Ezért keletkeznek időbeli törések, amelyek éppen ezen másság kihívását teszik akuttá, de nem azért, hogy helyreállítsák a folytonosságot, hanem hogy felkutassák a mindenkori időbeli váltás lényegét.

A posztromantikus líra elégikus beszédformája hasznosítható vonatkozási pont lehet az emlékezés szubjektivizálódásának – tehát elválásának a törté-

nelemfilozófiától – és az ezzel együtt járó nyelvi stratégiáknak a felkutatásában. Arany János az elégia költőjének számít, akinek szüntelenül az elmúlt, a múlt és a jelen közötti szakadás a témája és aki – német kortársához, Eduard Mörikehez hasonlóan – a megvoltat (das Gewesene) kísérli meg tekintetbe venni és poétikailag igazolni. Legalábbis így vélekedik a magyar irodalomtörténet-írásban uralkodó konszenzus. Annál inkább meglepődhet viszont a szövegek olvasója, ugyanis ezen költészet leggyakoribb és láthatólag legfontosabb szava, legalábbis az ötvenes években, a „remény”. A „remény” a lírai szubjektum és az inszenázott idő közötti viszony interpretálásának minősül. Elsősorban a remény megvonódásáról, sőt kiüresedéséről van szó, azaz a jövőbeli elvárások tematizált leépítéséről. A jellemző című költemény, az *Évek, ti még jövőndő évek* magát az emlékezést is a jövő távlatába írja át: „Évek, ti még jövőndő évek, / Kiket reményem megtagad, / Előlegezni mért siettek / Hajam közé ősz szálakat? / Miért vegyülget ily korán e / Lombok közé sápadt levél, / Emlékeztetni a vitor fát, / Hogy majd kiszárad és – nem él!” Itt a múltra igazából nem emlékeznek, a múltbeli és jelenbeli közötti történet nem mint olyat veszik figyelembe – az előtörténettől való elválás sokkal inkább abban jut kifejeződésre, hogy a „remény” már nem lehetséges a jelenben és ez az állapot a jövőre is kiterjed. Ezzel a jövő mint a jelen meghosszabbítása vagy az ehhez csatolt összefüggés értődik, és éppen ezen temporális vonás lehetetleníti el a múlthoz való kapcsolódást. Ha sarkítva fogalmazunk, úgy azt lehet mondani, a búcsú a múlttól valójában jelen és jövő identikus együtteséből származik. Az emlékezés funkciója a reményhez való viszonyában állt, ahogy ezt *A dalnok búja* megfogalmazza („büszkén emlékezni, s remélni” volt lehetséges a múltban). Az emlékezés az így értett remény nélkül: ez nem gondolható alternatíva ezen líra számára, az emlékezés programját ugyanis a jövőbeli elvárás felől koncipiálja. Így a *Széchenyi emlékezete* a „legnagyobb magyar” tevékenysége előtti korra utalva konstatálja: akkor „nem volt remény már, csak emlékezet” és ebből vezeti le a megfordított imperatívusz: „Reménnyé váljon az emlékezet”. Még ha a remény mint lehetetlenség kerül is a temporális tekintet elé, a szerkezet nem változik: a jelen elválasztottsága a pozitívként értett múlttól nem utóbbi mássá-válásában nyilvánul meg, hanem abban, hogy az ugyanezen múlt kapcsán támasztott remények a jövő számára már nem érvényesek. Úgy tűnik, a remény és emlékezet közötti negatív folytonosságot éppen az elégikus beszédmód szavatolja, amennyiben a lírai én nyelvi magatartását a vers oly módon prezentálja, amely a lírai beszéd modális egységét csak az időbeli horizontok átfogásában tudja biztosítani. Hol keresendő azonban az emlékezet és remény összekapcsolódásának központi motivációja?

A már említett vers, az *Évek, ti még jövőndő évek* zárlatában tűnik fel egy fogalom, amely nemcsak a szóhangzás szintjén, de kontextuálisan is kapcsolatba kerül a remény elvével: ez lenne az „erény”. Az „erény” mint a „re-

mény” feltűnő paronómaziája vagy visszhangja egyfajta átmenetet létesít kettejük között: ebben az axiológiában tehát a remény fenntartása lenne a központi erény. Ehhez kapcsolódik még az „elnyerém” mozzanata, amelyben mind a „remény”, mind az „erény” együttesen visszhangoznak, azaz a két alapminőség egy szubjektumban találkozik, amely ezzel artikulálni tudja elégikus alapmagatartását. Ez az elégikus beszédmód nem másban artikulálja magát, mint az elmúlt és a jövőbeli morális megítélhetőségében, amennyiben ez a múltban lehetségesnek, a jövőre nézve azonban lehetetlennek tartott reményt annak cselekvésalapjára koncentrálni veszi tekintetbe. Ha a cselekvés megítélhető, úgy ez – téziséim szerint – arra utal, hogy ez a líra fenntartja a cselekvésbe vetett hitét. Számára tehát cselekvés és cselekvő egysége a mértékadó.

A *Reg és est* sorai Mörike ismert, *Um Mitternacht* című versével tarthatnak fenn rokonságot, amennyiben a nap elmúlt létét reflektálják. Mörike verse legalábbis két távlatot vázol fel, ami a „ma volt napot” illeti: az éj vizuális perspektívája („szeme látja már az idő / arany mérlegét csendesén nyugodni egyforma csészékben...”)³ a források „zúgásával”, az „ősrégi altatódal” akusztikus kódjával kapcsolódik össze. Ezzel a szöveg két móduzt hoz mozgásba az időbeli összefüggések artikulációjában: az éj pillantása a létre, a „Sein”-ra irányul („a tünékeny órák egybelengő jármá”-ra), a források zúgása és éneke pedig az ezen léttel szükségszerűen konfliktusba kerülő keletkezést, a „Werden”-t evokálja. Ezek azonban nem választhatók el szigorúan egymástól, hiszen mindketten külön-külön útban vannak a másik felé: az éj emlékeztetváltatának vizuális módusza a hangzósságba siklik át („Neki még édesebben hangzik az égi kék...”), a források zúgása a maga részéről egy „altatódal”-hoz kerül közel, amely ráadásul még „ősrégi” is, tehát az idézet alakzataként nyilvánul meg. Az „éjféltor” végbemenő átcsapás ebben a kettős emlékezet-összefüggésben ekképp nem pusztán két „most”-momentum közötti átmenetként szituálható, hanem mint az emlékezet alapidinamikájának távlatváltása hajtandó végre, hogy ezzel az így megragadott mozzanat interpretálhatóvá váljék. Aranynál „reg” és „est” közé különbség ékelődik, a „reg[gel]” nem mint elmúlt kerül be az emlékezetbe, netán a citátum móduszába, amely a jelenbe – éppen megvonódása révén – oly módon törhetne be, hogy ezzel az emlékezetstratégiák szubverzióját eredményezné. Az „est” kérdése a nap felé ugyanis annak a jövőbe való tovahaladást elősegítő teljesítményére vonatkozik: „Mit hozál *ma*, vándor szellem, / Hogy *holnapra* fölemeljen?... / Boldog, ha viszanéz a mára / Öntudatod nyájas sugára! –”. A reflexió a feltételezett vagy posztulált folytonosságnak szól, azaz végső soron az életidő mint világidő fölérendeltségére vonatkozik, nem emlékezés és emlékeztet viszonyára. Ezzel az elégikus hangnem a szubjektum integritásának ígérteát a „tudat”-tól teszi függővé, amely végrehajtja a szelekciót a napnak a folytonosságot támogató teljesítményére nézve.

Térjünk vissza a remény fentebb említett lehetetlenségéhez, mivel ennek összefüggésében Arany lírájában látszólag egy alternatív időkonceptió bontható ki. A nivellált, cél- és értelemnélküli idő eme koncepciója a mindenkori elégikus fordulóponttal is szoros összefüggésben áll. Az *Év utolján* című vers az éppen elmúló évet az emlékezésre méltó mozzanatok nemlétének konstatálásával búcsúztatja el: „Mi örömet adtál? Mi emléket hagytál? / Annyit se nekem, mint a tavalyi naptár, / Mely hiába mondja, hogy »csütörtök, péntek«, / Ha egyszer ledobtam, belé sem tekintek.” Ha ez csak az értéknélküli időre vonatkoztatható, amely a „remény” feladása után uralkodott el a lírai én világszemléletében, úgy a *Mint egy alélt vándor*... differenciáltabb képet kínál, amennyiben az idő összességét a lírai szubjektum magatartására nézve reflektálja. Ez a vers részben az ezen költészetben uralkodó időstratégiák leleplezéseként is olvasható: „Jártam a jelenben, éltem a jövőben. / Idegen város volt a jelennek perce. / Ahol meg sem áll az útas átmenőben, / Még körül sem néz, mert az ő célja messze. // Így a holnap mindig elrabolta a mát, / Én nem mertem élni, mert élni akartam...” Itt nem vetül fel semmilyen egyértelmű axiológia, amely az időrétegek kölcsönös egymáshoz rendelését meghatározná, hanem éppen a jövőbe való azon elhalasztást éri vád, amely fentebb mint az emlékezés ellehetetlenítése nyilvánult meg. Az időt értelmező térbeliesítő metafora megmutathatja, hogy az idő ezen líra számára legjobb esetben mint egy léptekkel bejárható vagy kimérhető tér kerül szóba – ahol tehát pontokat hagyunk magunk után és másokat próbálunk meg elérni – és nem konstellációként, amely saját rétegződésének – az őt felderítő perspektívák következményeképpen – új alakzatokat kölcsönözhetne. Az idő mechanikus, cél- és irány nélküli önismétlődése több szöveg központi belátásaként fogalmazható meg, amely azonban gyakran, a már idézett versek zárlatában elégikus vigasszá transzformálódik: „Vigasztalásul, annyi szenved, / És szenved nálam annyi jobb; / Miért ne én is... porszem: akit / A sorskerék hurcol s ledob!” (*Évek, ti még jövőndő évek*) vagy „Boldog, ha viszanéz a mára / Öntudatod nyájás sugára! –” (*Reg és est*). A vándor-vers metaforikája, az „örök zsidó” szüntelen rohanásának inszcenírozása a nivellált idő ugyanezen kontextusába tartoznak. Az átírás az elégikusba azonban arra enged következtetni, hogy – második tézisének szerint – az idő processzualitásának *puszta most-sora korántsem áll ellentétben a cselekvés folytonosságának hitével vagy posztulátumával* (azaz a „reménnyel”), ahol a mát a holnap előkészítésében véghezvitt teljesítményére való tekintettel kérdezik ki. Cselekvés és cselekvő tehát még mindig egyek – a processzualításban is vagy éppen ebben, ahol az idő – dimenzióinak – visszatartása (jövőbeliség) és megtagadása (elmúltság) egybeesnek.⁴

Az időterek ezen feloldódásának okai nyelvi jellegűek: az elégikus beszédmódban rejlenek. Mielőtt az elégiák némelyikét ebből a szempontból szemügyre venném, hadd utaljak röviden a *Letésem a lantotra*, amely a „dal” vagy „ének” létmódját reflektálja – az időbeli szakadás előtt és után. A lényegbevá-

gó szakasz így hangzik: „Most... árva énekem, mi vagy te? / Elhunyt daloknak lelke tán, / Mely temetőből, mint kísértet, / Jár még föl a halál után...? / Hímzett, virágos szemfedél...? / Szó, mely kiált a pusztaságba...? / Hová letél, hová levél / Oh lelkem ifjúsága!” Ez lenne tehát Arany válasza a líra lehetőségeire a művészeti korszak (Kunstperiode) után. Már a modalitás jelzi, hogy a lírai én identifikációja az „ének”-kel koránt sincs veszélyeztetve. Ereendőbben szavatolja az „ének” antropomorfizálását azonban ennek megszólíthatósága az én részéről, amely az önmegszólítással korrelál. Ezek a mozzanatok biztosítják az ének mint integer adottság státuszát, mégpedig a lírai hang védnöksége alatt. Ebben az esetben azonban az ének mindennek tartható, csak „árvá”-nak nem. Azt, hogy a nyelvhasználat nem változik meg a búcsú reflexiók alakzata után sem, a „hímzett, virágos szemfedél” fordulata tanúsítja, amely csaknem szó szerinti újrafelvétele a múlt pozitív állapotát leíró elemnek („hímzettebb volt a rét virága”). Még egyértelműbben beszél azonban a „szó, mely kiált a pusztaságba” sor: a „szó” autonómiája érintetlen marad, még ha nincsenek is hallgatók – mindez hatás nélkül marad a lírai hang önértésére, amely hang a „kiáltó szó”-ban reprezentálódik.

Vörösmarty egy évvel később keletkezett költeménye, az *Előszó* tematikus szinten Arany versére emlékeztet. Éppen a „szó” figurációja – a „szó” Vörösmartynál többnyire nem-antropomorf eseményt jelöl – különbözik azonban jelentős mértékben, mivel annak megszólalását nem reprezentálja a szöveg, hanem előbb csak feltételes módban, jövőidejűségben („Öröm- s reménytől reszketett a lég, / Megszülni vágyván a szent szózatot, / Mely által a világot mint egy új, egy / Dicsőbb teremtes hangján üdvözölje.”), utána az utániség módusában, az emlékezetben inszenírozza („Hallottuk a szót. Mélység és magasság / Visszhangozák azt.”). A hang önmaga visszhangja, kívül van, a világban – nem választható el az őt valamiképp mindig múltbeliként megnyilvánító hallástól. Éppen ez a hallás nem tartható azonban antropomorf észlelésnek, hanem inkább absztrakciónak, ami a hang beírását viszi végbe önnön multiplikálódásának kontextusaiba, leválását eszközöli a feltételezett beszédinstanciáról. A hang önprezentációja annak megszólalásában nem lehetséges. Cselekvés és cselekvő elválnak egymástól – amiként a lírai hang is csak mint egy már hallott szó ismétléseként prezentálhatja önmagát, anélkül hogy meghatározná azt a különben elkerülhetetlen jelentéstani indexek mentén.

Az elégikus modalitás Aranynál rendre nem nyelvként manifesztálódik, amely a múltat értelmezné is és nem csupán hasonlítási alapként kezelné, hanem inkább a szubjektivitás válasza az általa akként érzékelt szűkös jelenre. A híres kései vers, a *Mindvégig* mintegy a majd’ három évtizeddel korábban keletkezett *Letésem a lantot* cáfolata lehet, amennyiben itt éppen a továbbköltés szükségessége jelenik meg az elégikus hangoltság horizontjában. Ezt tematikus szinten Arany lírájának fordulataként lehetne értékelni. Az önmeg-

szólítás itt ugyanazon funkciót kapja: a lírai hang lehetővé tétele és ugyanakkor önmegbizonyosodásának tanúsítása. A pusztába kiáltott szó figurációja is visszatér: „Van hallgatód? nincsen? / Te mondd, ahogy isten / Adta mondanod...” Nem a „dal” vagy a „szó” interpretálhatósága, léte a másiknál, azaz a világban való hallhatósága, áll ezen lírai beszéd előterében, hanem az identikus beszédmód végrehajthatósága, mintegy a beszédmagatartás jövőbeli módusának biztosítékaként. Ugyanis ez szavatolja cselekvés és cselekvő egységét – a hang megkettőződése és ezzel együtt deperszonalizációja felszakítaná ezen posztulált egységet. Az elégikus nyelvhasználat éppen ezen egység szavatolója, ezért nem kerül a lírai beszédinstancia megváltozásaként inszcenírozásra, mint *nyelv* tehát, amely interpretálna valamit s nemcsak pragmatikai beváltásokra irányulna vagy retorikai szereputasításokat adna. Ez poetológiailag csakis a lírai hang perszonalizációja révén válik lehetővé, amely az önmegszólításban, a te ismerőségében⁵ a lírai címzés (adresszálás) stratégiáit vezérli. A hang perszonális – nem feltétlenül individuális – indexe ezzel biztosítja a lírai beszéd retorikai és referenciális jelentésségét.

Itt kínálkozhat összevetésre az elégikus hangnem poetológiai reflexiója Mörike *An eine Äolsharfe* című versében. Ez a költemény – együtt Mörike más szövegeivel – az elégikus modalitás külsőiesítését hajtja végre. Az aposztrophéba kezdettől fogva beíródik az ismételhetőség mozzanata: „Nekítámasztva ezen régi terasz borostyános falának, / Te, egy légtől szült múzsa / titokzatos hűrzengése, / Kezdd el, / Kezdd újra el / Dallamos panaszod.” Az ismétlés persze magára a panaszra is vonatkozik a megszólítás összefüggésében, és ezzel az elégikus hangnem azon virtuális önállósulását létesíti, amely először teszi lehetővé, hogy ezt mint nyelvi móduszt vegyük tekintetbe. Ez a modalitás – mint a lírai beszéd történeti lehetősége – ugyanis egy inszcenírozott transzferben kerül be az aktuális vers terébe, „messze túlról, / Ah! A fiú frissen zöldellő halmáról, / aki oly kedves volt nékem.”⁶ A szelek szállítják át (über-liefern) a Mörike-vers jelenébe. Hangjaiban mintegy a természetet tárolja vagy írja be, hiszen a „frissen zöldellő halom” csak a hangban van ott, annak emlékezetében s nem látható adottságként. Az ismétlésmozzanat a harmadik strófában is megmutatkozik, mégpedig egy megfordításban, amennyiben nem pusztán a szubjektum felől érkező intencionált megszólítás felelős a „dallamos panasz” (újbóli) megszólaltatásáért, hanem maga a panasz is bizonyos fokig külsővé teszi a szubjektum bensőségességét és affektivitását: „De hirtelen, / a szél hevesebb lökésében, / a hárfa bájos sikolya / *Megismétli*, édes döbbenetemre, / *lelkem* hirtelen rezdülését” (kiem. tőlem – L. Cs.).⁷ Ez a hirtelenség pillanatában következik be – ahol azonban éppen a hirtelenség is „ismételhető”, legalábbis nem dönthető el, hogy az ismétlés vezet-e a „hirtelen” mozzanatához, annak mintegy okozata (a „döbbenet” értelmében) vagy a hirtelenség generálná az ismétlés effektusát. Bárhogy legyen is, Mörike költészete más kontextusokban is a tonalitás ambivalenssé

válását regisztrálja: az *Auf eine Wanderung* című versben előbb különböző hangok törnek be a szövegbe, legalábbis a lírai szubjektum hallótávolságába – csak ezután következik a műzsai megszólítás mint egyfajta névadás. A megnevezés tehát utólagosságban történik, mintegy válaszként az epifánikus, az alany intencionalitását romboló eseményre. A *Josephine* című versben a hang (Ton) meghatározhatósága az egyházi ének és az „egyszerű beszéd” között oszcillál, mindkettő a külön nem megszólított te-től érkezvén. „Oh ez a hang (Ton)” – éppen a modalitás deixise, sőt a „Ton” nyelvi jellege lesz tehát eldönthetatlenné és ezzel mintegy megkettőzi az aposztrophé irányát.

Mégis vannak a kései Aranyánál legalábbis jelzések, amelyek éppen saját poétikai praxisának felvázolt alapelveit kérdőjelezik meg. Az *Ex tenebris* ironikus távlatba helyezi a „remény” – idézetszerűen is megjelölt – nyelvet: az „»új fény jelenik«” a „vakság poharának” kiürítésével visszamenőleg, az „»örök világosság« sugára” pedig a jövő vonatkozásában oltódik ki – és ezzel a „várás” éppen az elvárthoz való viszonyában minősíti „vak”-nak. Egy másik vers, a *Tamburás öreg úr* az „öreg úr” által instrumentalizált dalok múltkarakterét reflektálja, és korlátozza az elégikus vigasz legalábbis egyik válfájának érvényességét vagy hatókörét: „Olykor egy-egy ének nyújt neki vigaszt; / a hitujítás kora szülte még azt: / Benne a tört szív, bünt-vallva, leverve, / Vagy erős hittel Istenhez emelve. // Mindezt öreg úr, nem mintha kihozná / Kopogójából – csak képzelet hozzá; / S ha nem sikerül kivitelben a dal: / A két öreg szerszám egymásra utal.” Az ekképp reprezentált lírai szubjektum ugyan elsődlegesen a „tört szív”, a „bűn” és a „hit” mozzanatait költi hozzá a dalhoz – ez azonban magára a „vigaszt”-ra is vonatkoztatható. Ezzel a „vigaszt” mint egy fiktív vagy legalábbis áthagyományozott beszédmodalitás is értelmezhetővé válik, amely nem tekinthető pusztán a szubjektum intencionális öntevékenységének. A poétikai magatartás lehetőségeinek ilyen beszűkítése figyelhető meg az eszköz – a nyelv – és az ezt használó szubjektum között. Talán ezt jelenti a kései Aranyánál többször kiemelt nyelvi „humor”: a „dalok”-hoz való viszony alávétése a relativációnak. Ez a referencialitás a nyelvi eseményt ugyan nem oldja el radikális módon a feltételezett előidézőjétől, de nem is vezet egyszerűen mindennapi kontextusokba, hanem a moralizáló instanciák („bünt-vallva”, „erős hit”) érvényét oldja fel, mint szemantikai projekciókat mutatja fel őket. Ezzel aláás mindenfajta bensőségességet, amely a lírai beszéd megalapozását készült megadni. Ez a bensőségeség sokkal inkább az „álom”-hoz vagy a hallottsághoz kerül közel: „Néha egy új dalt terem önkint húrja, / S felejt legott, már ő le nem írja; / Később, ha megint eszébe ütődik: / Álmodta-e, vagy hallotta? tűnődik.” Ez persze még nem jelenti azt, hogy a vélt „képzetten” túl maga a képzetalkotó szubjektum is mint fikció lepleződné le, éppen a „képzet” nyelvi feltételezettségének köszönhetően, amennyiben ez csak egy elébemenő diszkurzív kodifikáció révén válik artikulálhatóvá.

A de pragmatizálás poétikájához vezető úton Arany talán *Meddő órán* című versében (1877) jut leginkább messze. Itt a lírai én „gondolatai” a deszeman-tizált kontingenciának szolgáltatódnak ki: „Belenézek a nagy éjszakába, / Al-szik a föld, maga árnyékába”; / Itt vagy amott csillagok röppennek: / Gondola-tim is úgy jönnek-mennek. // Gondolatom szappanbuboréki / Csillagok, mint odafenn az égi: / De töredék mindkettőnek utja – / Mind szétpattan, mielőtt megfutja.” Mindez persze olymód történik, hogy a hasonlat ugyan megőrzi természeti jelenség és bensőségesség bizonyos párhuzamát, de a hasonlat kül-sőlegessége (csak a mozgásban és a „csillagok” ürességében tételeződik a ha-sonlóság) ugyanakkor arra a következtetésre juttathat, hogy ebben a poétikai konstellációban sem a természet mint organikus adottság, sem a szubjektum képzetei mint jelentéskonkretizációk nincsenek jelen. Nem adódnak tehát olyan korrespondanciák a „romantikus elvárás” szerint, „hogy a kedély bel-ső állapota szimbolikusan a tájban mint külső természetben lel kifejezésre”,⁸ az analógia rendje sokkal inkább elveszíti minden transzcendentalitását. A ha-sonlatban szereplő mozzanatok üressége és részleges avizualitása és ezzel a szubjektum által vezérelt hasonlítás esetlegessége nem pusztán a szó sze-rinti megfogalmazásban jut kifejezésre, hanem sokkal hathatósabb módon elvárás (a csillagok/gondolatok megfutandó „utja”) és a félbeszakadás ese-ménye közötti diszkrepanciában. Anticipáció és történés elválnak egymás-tól, és ezzel a csillagok (világ) és kogníció (szubjektum) kiüresítése az ese-mény ateleologikusságába és kontingenciájába fordul át. A pálya anticipáció-ja elkerülhetetlen módon mindig is ott van, de nem realizálható vagy – ami ezzel esne egybe – reprezentálható maradéktalanul: az esemény az anticipá-ció mássá válásában jelentkezik. Ezek a konstellációszerű, az olvashatóság-nak kiszolgáltató összefüggések a késő modernség fontos szövegében, Jó-zsef Attila *„Költőnk és Kora”* című versében jelentkeznek újra, avizualis el-dönthetlenségbe torkollva. Mozgás és mindenkori hely itt elveszítik térbeli meghatározhatóságukat és ezzel fogalmak (fogalmiságok) komplex össze-szövődésébe vezetnek, ami a teleológiától megfosztott és textualizált „gon-dolat” többértű olvashatóságát engedi meg. A „mindenség” – a Föld és a csil-lagok – itt ugyanúgy mozoghat a „semmiségbe”, mint már öbenne magá-ban: mint „űr” a „semmiségben” minden vizualizálástól vagy elképzelhető-ségtől megfosztatik (ahogy ez már az első két szakaszban is megfigyelhető, „semmi” és „vers” viszonyában, amely egy aporetikus színekdochtét alkotott, amennyiben a „semmi” a versben „lengedezett”, ami a maga részéről szintén semmisnek minősült).

És ezen megfontolások után figyelhetünk immár fel a poétikai jelenségre, amelyben már Vörösmarty összekapcsolta a „remény” elvét a nyelvi mozza-nattal. Az *Előszó*ban a „remény” nem más, mint üdvözlés, azaz megszólítás – a „világé” a „lég” révén. Ehhez a hanghoz nem rendelhető test, de jelenlét sem, hiszen mindig is csak elmúltként lesz érzékelhető. A performatív bejelentés

csak önnön visszhangjában/visszhangjaként tapasztalható meg. A „remény” tehát az utólagosság távlatába kerül, a lírai címzés mint a performatív történet feltételezett „oka”⁹ mindenfajta bensőségességtől eltávolított dezantropomorf térbe kerül, amely a hang eltávolodását önmagától is végbeviszi. Hiszen a „magasság” nehezen eredményezheti a hang ekhózását: ezek a „mélység(ek) és magasság(ok)” tehát nem pusztán térbeli jellegűek – ahogy a vers itt a „szó”-ról, s nem pusztán a „hang”-ról beszél –, hanem magának a nyelvi eseménynek az érzékelhetőségét érintik, amennyiben ez előzetesen sosem meghatározható vagy ellenőrizhető.¹⁰ Így nemcsak a hang térbeli elhelyezése lehetetlen,¹¹ hanem sokkal inkább a nyelvi eseménnyel vagy a „cselekvéssel” való identitása lesz meghatározatlanná. A hang mint „szó” nem a performatív előidézése – maga a performatív, *de annak visszhangzásában*. Az ismétlés a hangot a „hangzástér kívülségébe”¹² írja bele. Már mindig is tételezhető egy másik, még ha virtuális beszéd (mint nem-jelen-levő nyelvi elemek emlékezte) a hangban: ezt az összeszövődést jelöli a „szó” fogalma Vörösmartynál. A hang mint bensőségesség nem lelhető fel ebben a poétikában.

A nyelvi esemény jövőbelisége vagy másképp: performatív mozzanata – csak látszólagos paradoxonként – utólagosságaként határozandó meg. Az aposztrophé csak akkor nyílhat fel a jövőnek, ha eltávolodásában önmagától egy szöveget – ennek „mélységét és magasságát” – tár(ja) fel, aminek az aposztrophé már mindig is olvasata volt. De nemcsak a szöveg tárul fel, hanem az eltávolodás ezzel egy időben ugyanezen szöveg másik lehetséges olvasatát nyilvánítja meg, illetve ez – az eltávolodás – csak ezen másik olvasat ígéretében lesz lehetővé. A jövőbeliség felvázolása ekképp a megelőző szöveghez való visszatérés következményeképpen nem lehet egy cselekvő tette, nem vezethető vissza okra, azaz Nietzschével szólva: „dolog”-ra, „szubjektum”-ra, „akarat”-ra vagy „szándék”-ra, mivel ez a jövőbeliség mint nyitottság ellentéte lenne, amennyiben „az állítólagos kauzalitás-ösztön csak a szokatlantól való rettegés, és a kísérlet, hogy benne valami *ismertet* fedez-zünk fel”.¹³ Az *Ember*ek már első soraiban felfüggeszti a „dal”, azaz a lírai aposztrophé evokatív erejét és a „dalt” a „világ beszél”-ésének szolgáltatja ki. Éppen a „bánat” és „emberszív” hangjait, mint a természet antropomorfizált, az emberi cselekvés révén metaforikusan létrehozott hangjait oltja ki a „világ” nem az emberiben érdekelt morálisa. Ezzel a tudat és a moralizáló diszkurzus radikálisan megkérdőjeleztetnek: „Hiába minden: szellem, bűn, erény...” „Erény” és „remény” már nem vonatkoztathatók egymásra – vagy csupán kölcsönös semmisségük révén. Hiszen feltételezésük, illetve végbevitelük – Nietzschével szólva „az ígérni tudni” – az „aktív feledékenységnak”¹⁴ köszönhető, azon felejtésnek, ami a „világ” nem-diszkurzív beszédét kíséri meg elfojtani. Mindennek nyelvi indexe van: a „zápor” és „szél” metaforikus azonosítása az emberivel, mégpedig úgy, hogy utóbbi a természeti jelenségek okaként funkcionáljon. Ez annyiban kapcsolódik össze a „felejtani tu-

dás"-sal, amennyiben szubjektumot előfeltételez, aki az aposztrophé aktusában mind az ígéretet, mind a metaforikus szubsztitúciót végrehajtja. Minden látszat ellenére ez azonban nem a jövő megnyitása Vörösmarty verse szerint, hanem inkább egy már etabliozott mnemotechnika (be)gyakorlása,¹⁵ hogy az idegent az ismerősre, ebben az esetben: a dezantropomorf mozzanatot az emberire vezessék vissza. De a jövő felnyitása sem valósulhat meg másként, csak a metafora mnemotechnikájának eltérő végrehajtásaként, azaz nem pillantásként a megragadható jövőre, hiszen ez csupán az ezen jövőbeli előre-elgondolhatatlan visszatartását korlátozni igyekvő „reményt” reprodukálná. A „villám” metaforája a harmadik versszakban a „zápor”-ra és a „szél”-re utal vissza, viszont a metaforikus eljárás megfordításával: nem a természeti jelenséget említi előbb a szöveg, hogy aztán a megfelelését az emberivel jelentse be, hanem a „hír” absztrakt fogalmát egy önmagát megvonó természeti jelenségre vezeti át. Ha a „hír” csak egy villám az éjben, úgy olvashatósága bizonytalanná válik. És ez érvényes a refrén (azaz egy visszhang) inskripciójára is, mivel a kettőspont a „Nincsen remény!” kijelentését a „hír”-rel teszi egyenlővé, következésképpen ezen kijelentés értelmezhetősége maga is ambivalenssé válik. Itt már nem találunk antropomorf indexet, amely mintegy cselekvésaspektusában a metafora interpretánsát adná meg. A „Nincsen remény!” híre ennél fogva nem közlés, nem egy cselekvő „tette” – sokkal inkább nyelvi esemény, amely nem feltételez cselekvőt, ahogy a villám is egybeesik eseményszerűségével, mentesen a cselekvés hordozójától. A „Nincsen remény!” nem pusztá válasza valamire, hanem éppen ambivalenssé válásában (refrénszerű „visszhangzásában”) lesz eseménnyé, amely a világ „morajlását” egyáltalán megtapasztalni engedi. Az inskripcióba beíródik a nyelviség, amennyiben a beszélő és beszéde közötti kontinuitást lerombolja és differális értelmezhetőségében felmutatja, hogy a nyelvi feltételezettségű temporalitásnak nincsen előzetesen adott vagy elvárando formája – „azaz mind a tett, mind a cselekvő kitalált”.¹⁶

1 G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werkausgabe Bd. 13., Frankfurt am Main, 1970, 25.

2 Vö. Karl Heinz BOHRER, *Der Abschied. Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*, Frankfurt am Main, 1996.

3 A német nyelvű versszövegek prózai fordítása tőlem származik – L. Cs.

4 Az idő ezen dimenzionalitásához vö. HEIDEGGER, *Zeit und Sein* = Uő, *Zur Sache des Denkens*, Tübingen, 1969.

5 Ahogy ezt NÉMETH G. Béla kiemelte, affirmatív hangsúllyal: „olyan parancs- és té-

telszerű megfogalmazás [...] hogy a hallgatónak ne maradjon módja a kitérésre. Annál is inkább, mert ismeri e hallgatót, hisz e hallgató önmaga.” *Távolodás a romantikától egy összetettebb személyesség jegyében* = Uő, *Hosszmeteszetek és keresztmeteszetek*, Bp., 1987, 81.

6 A „fiú” itt amúgy nem más, mint Adonisz, az azonos nevű metrikai sor névadója.

7 Mörikét ezzel mint Nietzsche elődjét is számon tarthatjuk, aki *An der Brücke stand ich...* című versében az én „lelkét” („Seele”) közvetlenül azonosítja a „hárfa játéka”-val

(„Saitenspiel“): „A lelkem, hárfa játéka, / láthatatlanul megérintve, / titokban egy gondolatlanót énekelt hozzá...”

8 Vö. Hans Robert JAUSS, *Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie* = *Uő, Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main, 1989, 181.

9 Vö. BARTA János éles szemű megfigyelésével: „Vörösmarty az események sorozatába sem építi be az okozatiság logikáját, mint Arany”. *A romantikus Vörösmarty*, Nyugat, 1937/12, 405.

10 Az ekhó Vörösmartynál nagymértékben különbözik a Wordsworth-féle „analogical echo”-tól, amely természet és emberi között közvetít, de nem olvasható egybe az ekhóval mint „az istenibe való megnyílás”-sal sem Hölderlinnél (ehhez vö. Paul de MAN, *Wordsworth and Hölderlin* = *Uő, The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984, 59.). Sokkal inkább kontingens esemény, amelynek esetlegessége éppen emlékezetfüggő mivoltából fakad – a végrehajtás és megtörténtének nyomai

között oszcillál. Következésképpen történelemfilozófiai szubsztrátumot is nélkülöz, mivel ez az esemény éppoly idegen a történelem (história) rendjétől, mint a természetétől. Ez a viszhang ennél fogva inkább a fenséges vagy kolosszális effektusának tartható, amelynek mindig is „kettősnek kell lennie” (ehhez vö. Jacques DERRIDA, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien, 1992, 175.).

11 Mint mondjuk Theodor Storm versében: „Hallhatók lesznek a hangok, / Amelyek a mélység fölött vannak.” (*Meeresstrand*, 1856)

12 Vö. Bettine MENKE, *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München, 2000, 310.

13 Friedrich NIETZSCHE, *Zur Genealogie der Moral*, Kritische Studienausgabe. Bd. 5., Berlin–New York, 1980, 275–276.

14 Vö. uo., 291–292.

15 Uo., 295.

16 NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente 1887–1889*, Kritische Studienausgabe Bd. 13., 54.

„Sötétben nézem magamat”

Az individualitás formái

Szabó Lőrinc *Te meg a világ* című kötetében

„Hogy legyek a sok én közt én is Én”, ebben összegezhető – legalábbis a *Tes-tem* című vers tömör formulája szerint – a célja és eredménye annak a folyamatnak, amely lehetővé teszi, hogy valamely „én” önmagát mint ilyet fogja fel és nevezze meg: a mondatból ugyanakkor az is kiderül, hogy ez nem lehet pusztán a nyelv (vagy a – költői vagy akármilyen – tudat) teljesítménye (aligha véletlen, hogy a vers a címben megnevezett instanciához, „a teremtő edényhez” köti). A legalapvetőbb személyes névmás háromszoros ismétlődése tulajdonképpen az „én” szócska összes lehetséges referenciáját egymásra másolja: első („a sok én közt”) és második előfordulása a szó grammatikai és deiktikus funkciójában rejlő kettősséget tárja fel (az „én” mindenkire behelyettesíthető, de még ez a megállapítás is csak egy partikuláris deixis révén fogalmazható meg), a harmadik, nagybetűs pedig szubsztantivizált, jelentéses állapotára utal. Van – lenne – tehát jelentése annak, ha egy „én” önmagát „Én”-ként írja le vagy képes ilyenként leírni, ez a jelentés azonban nehezen osztható meg vagy tehető közzé, amennyiben a szó általánossága egy pusztán grammatikai funkcióként nyilvánul meg. Nehéz is volna ezt a kijelentést, bármennyire kézenfekvőnek látszik is, az individualitás valamiféle inskripciójának ősjeleneteként felfogni, hiszen az „én” beíródása éppen törli azt a lehetőséget, hogy e szó valaha is különbséget tehessen individualitás és felcserélhetőség vagy ismételhetőség között. Az individuum önmegnevezése nem tükrözi az individuum oszthatatlanságát s éppen ebben rejlik az egyik oka annak, hogy ez utóbbit Szabó Lőrinc verse a nyelv vagy a tudat helyett a testre vonatkoztatja vissza, amely maga ugyanakkor – végig a vers megszólítottja – nem vagy nem minden értelemben képezi részét ennek az egységnek: még ott is, ahol a versbéli hang azonosítja magát vele („Ami vagyok, / te vagyok [...]”), a „te” pozíciójába kerül. A probléma – elég a verskötet címét leolvasni, amelyben végül a második számú személyes névmás kapott helyet – a *Te meg a világ* központi problémája: hogyan képes egy individuum önmagát mint ilyet megjeleníteni, s miért van erre szükség egyáltalán?

Az individualitás kultúrtörténetében a XX. század első évtizedei egy olyan folyamat csúcspontjaként jelennek meg, amelyet általában a személyiség váltságaként szokás leírni. A közismert értelmezésminták az egyén szociális sze-

repköreiben és -lehetőségeiben előálló komplexitásra, tapasztalat és cselekvés, társadalmi szerep és interakció stb. közötti feszültségre vezetnek vissza ezt a válságot, amelynek jelen szempontból egyedül az a komponense fontos, amelyet a személyiség társadalmi jelentőség- és jelentésvesztéseként szokás megragadni, vagyis az individuum funkcióvesztése a társadalom (ön)leírásának szemantikájában. Az „én-vesztésnek” vagy az „én” felnagyításának az irodalmi modernség történeti leírását nagymértékben meghatározó fogalmisága nyilvánvalóan e fejlődés kompenzációs stratégiáit írja le, amelyek leolvashatók például az esztéta modernség, illetve az expresszionizmus költészetéről. A magyar irodalmi modernségre vonatkozó kutatások az utóbbi évtizedekben egyre világosabbá tették, hogy ezek a kompenzációs stratégiák a magyar költészetben féloldalasan, illetve megkésve jelentkeztek: az esztétizált „én” extenziójának alakzatai Adynál vagy az „én” (testi és tudati) határainak lebontása Kassák költészetében bizonyos értelemben éppúgy megkerültek az individualitás önmegjelenítésének vagy önleírásának problematikáját, mint Babits személytelen „klasszicizmusa” vagy az „objektív költő” kritikai eszménye¹ – az individuum „válságának” líratörténeti háttere éppen ezért jelentkezik a késő modern költészet kettős fordulatának formájában.²

Az individuum ilyenként való önleírása az imént említett kompenzációs formákban lényegében maga is kompenzatorikus, amire Ady költészetében például az „én” mitikus-szimbolikus és leggyakrabban az érzéki gazdagság tropológiájára épülő ábrázolása teremt lehetőséget. A *Te meg a világban*, ellenben, kevés példa található erre, s ha igen, ott is a „lélek”, az „agy” vagy a „test” egymással aligha harmonizálható tartományaira korlátozódnak. Az individuum pusztán individuum (megjelenítésének éppen ezért a *Te meg a világban* az egyszerűség vagy a „magány” fogalmi attribútumai képezik a legrendszeresebben visszatérő elemeit), s minden másról való különbözősége egyedül ebben a körülményben rejlik, abban tehát, hogy a „sok én közt” ő is „Én”.

Niklas Luhmann vázlatos, ám tanulságokban gazdag fogalomtörténeti hipotézise szerint³ a modern társadalmakban az individualitás egyre kizárólagosabban az önleírásokra alapul, amelyek egyre radikálisabb módon a normalitástól való eltérés (gonoszság, avantgardizmus, forradalmiság, minden fennálló kritikája stb.) különféle önstilizációs formáit veszik igénybe, ugyanakkor ezek is általánosítható, illetve másolható gesztusnak bizonyulnak, s így, bizonyos értelemben, az individualitás elve végső soron csak az azal az önleírással támogatható meg, amely a saját individualitás mibenlétét pusztán a saját individualitásban látta. Az individuum ilyen tautologikus önleírásának lehetősége azonban korántsem magától értetődő: „Az individuum leírhatja magát bajorként és tudhatja, hogy ezzel kizárta azt, hogy porosz legyen. A kérdés az, hogy egy individuum képes-e magát individuumként is leírni. Ekkor a saját individualitást használná fel az önleírás formulájaként, és a leírásban csak azt állapítaná meg, hogy önmagát individuumként

reprodukálja, ezzel kizárva magát a környezetből.”⁴ A modern individualitás legitimitását az veszélyezteti, hogy elismerésének igénye már nem különféle érdemeken alapul, valamifajta ellenszolgáltatásként, hanem pusztán önmagán vagy önnön létjogán, ami az individuumot folyamatos önleírásra készíti, amelynek a mindenkori másiktól való különbözőség lehet az egyetlen referenciája. Az önleírás megértésre szorul s mint ilyen, bármikor elutasítható, s ez a körülmény a tetszőleges cselekvés vagy a mindenfajta igénytől való függetlenedés igényében dolgozható fel.⁵ Mindez, persze, csak egyfelől implikálja az individuum teljes el- vagy kikülönülését a külvilágból, hiszen, másfelől, az, amire hivatkozik, az individualitás, minden más individualitásnak is sajátja. Sokkal inkább a kettő közötti közlekedés pályái bizonyulnak alkalmatlannak, hiszen annak általánossága, ami az individualitás elfogadását/elutasítását lehetővé tenné, nem tehető közössé, mivel ez az általánosság a szükségszerű különbözőségben rejlik.

Azzal, hogy a *Te meg a világ* költészete lényegében lemond a fentebb említett és hasonló önstilizációkról, ezt a képletet, bizonyos értelemben az individualitás kultúrtörténetének egy végpontját teszi központi problémájává, s az, hogy a lecsupaszítás, önboncolás lexikája nemcsak a *Te meg a világ*, hanem általánosan a kötet kritikai recepciójának diskurzusát is meghatározta, világosan jelzi, hogy befogadása sem függetlenedhetett tőle. Megfigyelhető továbbá, hogy az „én” és a „világ” közötti kommunikáció lehetőségét a „megértés” helyett (erről később bővebben) a harc és küzdelem metaforái, illetve különféle jogi-törvénykezési formulák hordozzák, ami abban az értelemben konzekvensnek mondható, hogy az individuum, amely saját individualitását pusztán saját individualitásának tényében látja viszont, a leggyakrabban a (be)zárttság állapotában jelenik meg. Az individuum formája (formán itt, Luhmann nyomán, azt a differenciát értve, amely egy zárt rendszert elhatárol a környezetétől) maga ez a zárttság, ami ugyanakkor kívülről is megjelenik: egyrészt az önleírás eleve mintegy belsővé teszi, beírja az „én” és a külvilág közötti különbséget, másfelől pedig ugyanezen forma általánosan jelen van kívül is – éppen ez jelenik meg az „Egy” vagy az „Én” szubsztantivizált előfordulásaiban. A *Te meg a világ* verseiben három alapvető változata jelenik meg ennek a differenciának: az „ént” kívülről körülfogó (kül)világ körvonalai, a kifelé zárt tudat univerzumának külső határai, illetve a test mint az „ént” határoló vagy kikülönítő kontúr. Az individualitás formáját ezek a határvonalak rajzolják ki, és nyilvánvaló, hogy (az önnön individualitásában individuális individuum) legitimitása csak ezek áthatolhatatlanságán alapulhat. Ez a probléma szembeötlő már a kötet kompozíciójában is, amely az egyéni életút és az individuum egységének sajátos életrajza közötti párhuzamra épül, ami megfigyelhető az egymást elég határozottan váltó tematikus súlypontok sorozatán (test – magány – harc a külvilággal – a megismerés vagy az „Igazság” relativitása – szexualitás és szerelem – halál – természet és „túl”-

vagy „másvilág”: vagyis a test, „én” vagy tudat bezártságának a kötet első felét meghatározó tematikus mezői e határok áthágásának lehetőségeiben tükröződnek a gyűjtemény nagyjából második felében).

Az „én” és a külvilág viszonya rendre a kint/bent tengely mentén rendeződik el, és látszólag ez a legszilárdabb differencia, ami annyiban nem is kelt meglepetést, hogy az individualitás modern irodalmi formái sokkal nyitottabban a személyen túli nem-szociális (például a tudattalan), mint szociális komponensei felé.⁶ Az „ént”, ebben az összefüggésben, az individualitás legkézenfekvőbb tulajdonsága, oszthatatlansága különíti el („Bent egy, ami kint ezer darab!” [Az *Egy álmai*], vagy az *Arany* című szonett gazdasági allegóriájában: „Sok mindent lehet kapni értem; / de aki aprópénzre felvált, / az tőlem már egészen elvált, / mert réz s papír nem töredékem”), amit a külvilágnak mint vak erőnek való kiszolgáltatottság (*Jégesőben*, *A bolond kezei közt*), illetve különféle külső kényszerek és csábítások sodornak veszélybe: a szerelem és szexualitás, a halál (amely nemcsak a testben implikált végesség fenyegetéseként jelenik meg, hanem antropomorfizált, alteregoszerű ellenségként [„Amikor megszületél, valaki / elindult, ellenséged, s követi / tünt napjaid lábnyomát mindenütt;” – *Majd*], valamint – egyfajta halálösztönt megnyilvánítva – az „én” diszkontinuitásából való kimenekülés lehetőségeként is [*Gyermeünk, a halál, A semmittevő halál*]), illetve az „álom”. Talán a szerelmes versekben a legnyilvánvalóbb, hogy miként jelentkezik ez a fenyegetés: az „én” olyan viszonylatai, amelyekben integritása vagy legitimitása a saját individualitás helyett valami másra alapul (s ennyiben nem önreferens), mint az *Egy asszony beszél* egymásnak felelő párversében, illetve az (ezeknek felelő, s ebből a szempontból persze hallatlanul összetett) *Semmiért Egészenben*, őr és rab vagy éppen az „alku” dialektikájában rajzolódnak ki, amely egy olyan etikai vagy igazságszolgáltatási rendbe írja be az egyén cselekedeteit, mely azok legitimitását a saját individualitás helyett érdek és tartozások csereforgalmából eredezteti vagy látja el jelentéssel, éppen azt a differenciát áthágva, amely az „én” formáját adja. „Mert énmíattam bűn csak a bűn”, mondja például, igen logikusan, az *Egy asszony beszél* egyik szólama, a *Semmiért Egészenben* pedig a személyiség önfeledésében („[...] mint egy tárgy, olyan / halott és akarattalan”; „mint az álat”, „ne szólj, ne sírj”) jelöli ki az „alku” törvényének alternatíváját, ami aztán – s ez a zárlat egy nehezen értelmezhető helyét is érinti – éppen az „én” bezártságára irányuló perspektívák kioltásában összegződik: „[...] e bonthatatlan / börtönt ne lásd”, ami – „belülről” nézve – már mintegy előzetesen végrehajtja a csak a befejezésben megelőlegezett önfelmentést (aki „akarattalan”, aligha láthatja börtönbe zárva magát), másfelől viszont – ami a külső perspektíva lehetőségét illeti – az individuum formájának külső láthatóságát (s ezzel együtt az „alku” kényszerét is) tagadja, illetve teszi lehetetlenné.

A külvilághoz való viszony csakis a küzdelem, illetve a törvények és alkuk világában valósul meg, amit a *Ne magamat?* a közvetlen, háborús erőszak ké-

pében ábrázol, a *Menekülni* című versben viszont gazdasági-politikai manőverek metaforájában lép színre (az „igazság” csak az „agyakban” az, a tudatok közötti tér, a kommunikáció tere „piac”, ahol „érdekképviselő” zajlik). Ez olyannyira meghatározza a *Te meg a világ* költészetét, hogy annak nyelvi karakterisztikuma is olyan leírásokat nyert, amelyek sok tekintetben az „én” eme szituáltságának sémáját tükrözik vissza. Egyfelől rendre a kötő- és határozószavak, a szintaktikai viszonylatok – például állítmányváltások vagy az enjambement technikája általi – dinamizálására helyeződik a hangsúly,⁷ másfelől pedig a nyelvi magatartás pragmatikai kettősségére: a nyelvi cselekvés – gyakran erős performatív értékű – gesztusai és egyfajta szenvtelen, leíró modalitás együttes vagy egymást váltó jelenlétére, vagyis a beszélő és a cselekvés olyan szétválására, amit Kabdebó Lóránt először „aktor” és „néző” kettősségeként,⁸ később – vitatott formulával – a versnyelv dialogikus hangoltságaként írt le.⁹ A szóhasználat, a grammatika és a szintaxis tartományaiban (azaz a diskurzus azon szintjein, amelyeken a beszélő szöveghez való viszonya kevésbé jelölt) a viszonylatszerűség, sőt akár a viszonylagosság a domináns jellemzője ennek a líranyelvnek, míg a megnyilatkozás pragmatikai szintjén a nyelvi küzdelem (vitázás, parancs, felszólítás stb.) erőteljes performativitása bizonyult a leginkább szembeötlőnek. A *Te meg a világ* verseinek feltűnően nagy hányada kezdődik olyan megnyilatkozásokkal, amelyek viszontválaszként, a vita vagy az ellentmondás gesztusaiként értelmezhetők s így egy közvetlenül nem megjelenő másik szólam jelenlétére utalnak, ilyen gesztusok tagolják például az *Egyetlenegy vagy* című verset, ahol a versnyitány vitatöredékei („Nem! Semmiért! / Az életet? / Se aranyért, se ingyen! / Nem! Senkise! Mért?!”) a későbbi szakaszokban különféle utasítások kifejtettebb performatív értékében térnek vissza (például: „s értsd meg: csak egyszer! / csak most! csak itt! és / sehol soha többé! / Soha! – megtanúld. / Csak most! – ne hallgass / örültek szavaira.”; „élj, ha ez a jó, / halj meg, ha az jobb.”; „De vigyázz.”; „Ne felejtse”; „Soha! – Számkivetett vagy, / de úr, ne felejtse el!”).

Mint ezen az – egyébként egyáltalán nem egyedülálló – példán látható, a lírai hang megszólítottja itt legalábbis ingadozik valamely idegen vagy külső, fenyegető parancs és az önmegszólításban pozicionált „én” között, ami az ún. „önmegszólító verstípus”¹⁰ egy meglehetősen érdekes változatáról tanúskodik. Egyfelől ugyanis, különösen a dialogikus versnyitányokban, egy ismeretlen, külső instancia a megszólított, amellyel szemben az „én” éppen önön individualitását védelmezi, amit esetenként idézőjelek közé fogott nyitósorok vagy szakaszok nyomatékosítanak (például: *Ne magamat?, Mint ti*), s az ilyen dialogikus helyzetnek nyilvánvaló ellenpontját képezi az az analitikusabb, leíró vagy konstatív modalitású beszédmód, amely Kabdebó különbségtételét követve inkább a „néző” pólusát képviseli és amely maga is gyakran az egyes szám második személyű megszólítás formáját ölti, ugyanakkor „a megnyilatkozás isteni közönyéről”¹¹ tanúskodva. Másfelől, mint azt

az iménti példa egyértelműen láthatóvá teszi, a meg nem szólaló vitapartner pozícióját sok esetben maga a második személyben megszólított én veszi át (ami egy lehetséges magyarázatot nyújt arra, hogy miért a „te” szerepel a kötetcímben): a „te” pozíciójában elmosódik a határ „én” és „másik” között. Vagyis, sok esetben lényegében nincs mód különbséget tenni önmegszólítás és megszólítás, megszólított „én” és megszólított „másik” között. Mindez azt mutatja, hogy – a megnyilatkozás szintjén – korántsem olyan egyértelmű az „én” el- vagy körülhatárolhatósága a külvilággal vagy a mindenkori másikkal szemközt, ami egyébként, innen közelítve, az én önmegjelentésében sem minden esetben olyan magától értetődő (elég arra gondolni, hogy a *Semmiért Egészen* az „én” önnön individualitására alapított legitimitását azon az áron építi fel vagy védi meg, hogy eközben mintegy a másikat – „sorsomnak alkatrészét” – inkorporálja). Aligha véletlen, hogy a kötet recepciótörténetét meghatározó egyik legfontosabb interpretációs kód az egyén/kollektívum közötti különbség volt, mint ahogy az sem, hogy e különbség – az individualitástematika szembeötlő túlsúlya ellenére – esetenként már a kortárs fogadtatásban (például Halász Gábornál) is elégtelennek bizonyult a versek megfajlásához.¹² Ennek a kódnak a problémája, végső soron, ismét az „én” önmegjelentésében, önmegnevezésében vagy önmegszólításában rejlő ellentmondásra mutat vissza. Aligha véletlen, hogy a *Te meg a világ* egyik kulcsszava, az „Egy”, amelyet a szakirodalom alapvetően Max Stirner, a *Das Einzige und sein Eigentum* filozófiai fogalomhasználatára vezet vissza,¹³ bizonyos értelemben ezt az ellentmondást dolgozza fel.

Az *Egy álmai* az a vers, ahol az „Egy” ezen teljesítménye a legkifejtettebb formában nyomon követhető. A költemény szövegét, bizonyos rendszerességgel, végig a meggyőző vagy vitatkozó, megszólító beszédhelyzet és a konstatív, kifejtő mondatalakítás váltakozása tagolja. A vers nyitánya („Mert te ilyen vagy s ők olyanok / és neki az érdeke más / s az igazság idegállapot / vagy megfogalmazás”) a külvilág által fenyegetett „én” pozíciójának fogalmi leírását és (a névmások sorakoztatásában jelölt) diszkurzív feltételezettségét fogja egybe. Előbbi az „érdek” kifejezésben, illetve az „én” zártságában összegződik: az „igazság” itt adott két meghatározásában az a közös, hogy nem teremtenek közösséget vagy kapcsolatot „én” és másik között (az „idegállapot” nem közvetíthető, a „megfogalmazás” kifejezés pedig ebben az összefüggésben a „különböző” vagy „sokféle” attribútumait implikálja, a kettő összefüggését később az „ami él, annak mind igaza van” kijelentés tárja fel), illetve ezt ismét csak az „alku” állíthatja elő. Ezt a közvetítést a vers szókincsének fogalmi rétege a harc és küzdelem szemantikájával (s így az „érdektől” független megismerés és cselekvés elutasításával: „s ami szabály, mind nélkülem / született”; „Tilalom? Más tiltja? Bűn? Nekik, / s ha kiderül!”) helyettesíti: az „én” „világhoz” való viszonya a rabság és szökés, elrejtőzés kényszereiben rajzolódik ki, a „megértés” lehetőségét az ellenség és barát közötti különbségtétel írja

felül. A „megértés” itt – a korban nem egyedülálló módon – kevésbé valami-féle megfajtott értelmezést, mint inkább „én” és „te” intuitív érintkezését jelenti („megérteni és tisztelni az őrt / s vele fájni, ha fáj!”) és éppen ezért szó szerinti értelmében is indokolja, hogy miért jelenik meg az „én” fennmaradását fenyegető lehetőségként: a „Ha mindig csak megérték, / hol maradok én?” kérdés kézenfekvő olvasata (aki mindig csak megért, aligha képes érvényre juttatni az érdekeit) ebben az összefüggésben azt árulja el, hogy az „érdek” itt egyszerűen az „én” megmaradásaként azonosítható, abban a fentebb tárgyalt értelemben, hogy az „én” legitimitása egyedül önnön individualitására alapulhat. Ezt tükrözi vissza egyrészt az, hogy a külvilág csak fenyegető vagy baráti környezetként érzékelhető („és mégse nézzem a fegyvereket, / hogy szeretet vagy gyűlölet / közelít-e felém?”, de lásd még *A homlokodtól fölfelé* című versben is: „Minden ellenség, ami él, / és csak mint prédáját szeret;”), ami a pusztaság elismerés („megérteni és tisztelni”) helyére barát és ellenség megkülönböztetését állítja (talán nem teljesen érdektelen megemlíteni, hogy gondolkodástörténeti párhuzamként itt a „politikai” Carl Schmitt-féle koncepciója kínálkozik¹⁴), másrészt az a tény, hogy a vers az „én” megmaradásának (s így tulajdonképpen egyetlen „igazságának”) és fenyegetettségének – a „politikai” vagy háborús mellett – biológiai jelentéskörét is felvázolja („idegállapot”; „[...] ami él, / annak mind igaza van / Én vagy ti, egyikünk beteg;”; „vele fájni, ha fáj”; „könnyeink s vérünk savában”).

A vers (itt a te-önmegszólítástól sokáig tartózkodó) beszédhelyzetének sűrűn jelölt alakulása az összes lehetséges grammatikai személyt szembeállítja az összes lehetséges viszonyban: „te”, illetve „ők” és „neki” a nyitányban, „én vagy ti” a második, majd – visszautalva a „Ketten vagyunk, én és a világ,” sorra – „neki” és „magamnak”, „ő” és „én” a harmadik szakaszban („Ketten vagyunk, én és a világ, / ketrecben a rab, / mint neki ő, magamnak én / vagyok a fontosabb”). Ugyanakkor éppen ez a harmadik szakasz az, ahol maga a szembeállítás problematizálódik, méghozzá szintaxis és jelentés konfliktusában: mint az más összefüggésben látható volt,¹⁵ az „én”/„világ”, illetve a „rab”/„ketrec” differenciák megfeleltetése mindkét lehetséges irányban végrehajtható, amennyiben nem áll rendelkezésre olyan nyelvi eszköz, amely egyértelműen rögzítené a pólusokat. Ennek az a leglényegesebb következménye, hogy az „én” zártsága (amely mint a „rabé” a „ketrecben” megmaradna, sőt meg is duplázódna) az egyik lehetőség szerint (a „világ” mint az „én” rabja) megbomlik, hiszen magában tartalmazza azt, amivel szemben elhatárolja magát, azaz önnön formája az „enen” belül ismétlődik meg: ez egyfelől egy reflexív mozzanatnak nevezhető (az individualitás magában hordozza önnön individualitását, azaz a külvilágtól való különbözőségét), másfelől azonban megbontja az „én” zártságát, amennyiben ez önnön „túloldalával” is belülről szembesül.

Nyilvánvalóan ez a legfőbb akadálya minden individualitás önábrázolásának. Aligha véletlen, hogy *Az Egy álmai* második fele már nem él az „én” elha-

tárolásának eddig tárgyalt formáival, pontosabban az ebben rejlő ellentmondást mintegy kikerüli. Egyrészt azáltal, hogy „én” és „világ” viszonya a kint/bent különbség mentén végképp olvashatatlanává válik, amint az rögtön a negyedik szakasz nyitányának „szökés”-jelenetében világossá válik.¹⁶ Először a „lelkem”, majd az „értelem” szökik, ezt a menekülést azonban kétes fényben láttatja az a körülmény, hogy a szökés nem törli el, illetve – másfelől – eleve „látszólagosnak” láttatja az elválasztó rácsokat („Szökünk is, lelkem, nyílik a zár, / az értelem szökik, / de magára festi gondosan / a látszat rácsait.”), amit közvetlenül a rács átjárhatóságának képzete követ (a háló átjárható a víz által: „Hol járt, ki látta a halat, / hogyha a háló megmaradt / sértetlenül?”), sőt a rács és a háló metaforikája lényegében megfejtja a „Bent egy, ami kint ezer darab!” megállapítást is: ami „kint” ezer darabban jelenik meg, az lényegében a hálón vagy rácson keresztüli pillantás elé táruló látványt, a kockákra darabolt képet idézi fel, s ez világossá teheti, hogy nem „bent” és nem is „kint”, hanem a kettőt elválasztó határ veszélyezteti az „egy” („Egy”) fennállását, azaz a kiinduló differencia, „én” és „világ”, „bent” és „kint” különbsége maga szorul újragondolásra s adja át a helyét az „Egy” és a „határ” különbségének (mint az ötödik szakasz elején: „Bennünk, bent, nincs részlet s határ”). Ez a különbség lényegében egybemossa „kint” és „bent” pozícióit, amit pontosan mutat a „folyékonyságnak” a háló-metaforától kezdve végig uralkodó szemantikai mozzanata („anyánk, a végtelen / tenger, emlékként, könnyeink / s vérünk savában megjelen”; majd „Tengerbe, magunkba, vissza!”), illetve az „álom”, amely harmóniát teremt az „én” belső világába való visszahúzódás és a „végtelen tenger” nyíltsága között. Lényegében ez a kettős feltétele az „Egy” megragadásának: az „én” oszthatatlansága és a határtalan végtelennel való azonosulása. Ez, nyilvánvalóan, nem mehet végbe az individuum önmegjelenítésének reflexív útján, hiszen az éppen „én” és „világ” különbségét termeli újra az „énben”, s innen nézve aligha lehet meglepő, hogy a vers második felében, ahol végig az önmegszólítás határozza meg a beszédhelyzetet, egy kivételtől eltekintve a „mi” helyettesíti az „ént”, „én” és „te” pozícióira osztó önmegkettőzést (még a „magány” is többes számú lesz: „mi csak mi vagyunk, egy-egy magány”). Ezzel, persze, létesül egy újabb különbség is, hiszen – amint arra Kabdebó felhívja a figyelmet – a versben lényeges távolság jön létre az „én” és „az Egy” között,¹⁷ ami elég távolra helyezi a verset attól, hogy Stirner „egyszerű megverseléseként” lehessen elintézni.¹⁸

Nem kerülheti el a figyelmet, hogy az „Egy” álomszerű birodalma lényegében valamiféle regresszív folyamat eredményeként tárul fel: egyrészt egyfajta thalasszális ösztön, másrészt pedig – ettől nem függetlenül – a születés előtti állapot felidézése formájában, lényegében tehát az „én” (testi) létrejöttének visszafordításaként. Az „én” és ezen oszthatatlan vagy határtalan „Egy” között, persze, van érzéki kapcsolat, sőt érintkezés, hiszen „anyánk, a végtelen tenger” nagyon is testi „emlékként” jelenik meg („[...] könnyeink /

s vérünk savában megjelen”). Mégis – talán éppen ezért – a végső menekülés („Tengerbe, magunkba, vissza! [...]”) éppen a testből való meneküléssel lesz azonos, ami lényegében visszamenőleg világítja meg a szökes korábbi jelene-tét: innen nézve aligha mondható esetlegesnek, hogy „lelkem”, illetve az „értelem” szövik, mondhatni szövik ki a testből, amely így mintha maga bizonyulna annak az elválasztó határnak, amely az „ént” az „Egyből” kikülöníti (a testetlen értelem által magára festett – s így láthatóvá tett – látszólagos rácsok talán éppen a testtel magával feleltethetők meg). Az „Egy” és az „én” azonosságának útjában tehát a test áll, és az én eme menekülése a testből innen nézve nagyon is kézenfekvő alternatívának látszik, hiszen a tudatot talán csak a test gátolja meg abban, hogy bármikor bárhol jelen lehessen, még ha ez a jelenlét – paradox módon – nem lehet érzéki jelenlét. Ezzel azonban aligha menthető meg az individuum autonómiája: amint arról Luhmann több helyen is beszél, a zárt rendszerként felfogott tudat egyedül a testre való referencia révén képes önmagát egységként felfogni s ilyenként működni,¹⁹ és ezt szem előtt tartva a test egyszerre feltétele és akadályja az individuum önmegalapozásának, legalábbis az „én” és az „Egy” Szabó Lőrinc versében kibontakozó viszonyrendszerét tekintve. Az individualitás történeti szemantikájában Luhmann szerint a test, pontosabban a psziché/test viszonylat a tudat/tudattalan differencia előtérbe kerülésével radikális funkcióváltáson ment keresztül, amennyiben ez utóbbi lehetővé tette a psziché testtől (pontosabban a psziché/test összefüggéstől) való emancipációját.²⁰ Mint az a fentebb felvázolt interpretációban látható volt, Az *Egy álma*iban ez a fejlemény oly módon jelentkezik, hogy a test lényegében akadályja a tudat és a tudattalan, pontosabban a tudatelőtti közötti közvetítésnek, sőt, minthogy végső soron a testben lelhető fel az „én” és „világ” közötti határ instanciája, az „én” külvilággal folytatott harcának is ő az egyik kiváltója (aligha véletlen, hogy ez a harc az „én” biológiai fennmaradásának képzeiteiben is megjelenik a versben, mint ahogy az sem, hogy az „én” individualitásának másik irányú fenyegetettsége, a szerelem érzéki világa, szintén a testből indul ki). A test, tehát, tulajdonképpen az „én” és az „Egy” közötti azonosulás vagy legalábbis a kettő közötti közvetítés folyamatának a hulladéka, s innen nézve aligha nevezhető véletlennek, hogy a *Té meg a világ* egyik tematikus súlypontját az önreferens, magára záruló tudat nem-érzéki univerzalitása adja, miközben, persze, mint az majd szintén látható lesz, Szabó Lőrinc költészetének nagyon (a magyar lírában szinte páratlanul) lényegi mondanivalója van a testről is.

Ezt megelőzően azonban tisztázásra szorul az a kérdés, hogy miként jelenik meg a *Té meg a világ*ban a testtől elszakadt individuum képze, pontosabban, hogy milyen önmegjelenítési lehetőséget kínál az „én” (vagy az „Egy”) belső univerzuma számára az individualitás önreferens zártságának feltétele. Ha, mint az Az *Egy álma*iban látható volt, ennek (egyik) akadályát a test képze, akkor aligha lehet meglepő, hogy ez az érzéki tapasztalat törlé-

séből vagy legalábbis relativizálásából indulhat ki. Az individuum, egyebek mellett, éppen azért tudja magát zárt rendszerként felfogni, mert a külvilágtól való elhatárolódása arra alapul, hogy ott semmi sem hasonlít rá, és, valóban, a *Te meg a világ* magány- és „én”-tematikája rendre ebből a felismerésből bontakozik ki, például: „Magány, ki védsz, sorsom magánya, / mozgó bűváruhámm, – a láрма / s a tett kívül van rajtad, és / kedv, hit s a többi odakint / oly idegen nekem ma, mint / egy mesterséges tévedés” (*Gyanakvás*). Mint ez a – talán Babitsra emlékeztető – bűváruha-metáforáról itt leolvasható, a bezártság és a külvilágtól való idegenség valóban az azzal való érzéki kapcsolat torzulását vagy redukálását implicálja: a bűvár a követlen érzékletektől megfosztva képes csak megfigyelni a környező világot, mintegy belül kivetülő vagy tükröződő képként. A *Gyanakvás* kötetbeli szomszédja, a *Magány* ennek az önjelenezésnek egy organikus változatát rajzolja körül: itt a magány a gyümölcs héjához, majd „az élet bőréhez” hasonlítottat, s ez az – ismét az „élet” biológiai jelentéskörét aktiváló – fordulat egyben azt is implicálja, hogy az én egyszerre azonos és egyszerre különbözik önnön magányának határaitól. A közvetlen érzéklet s így a külvilággal való kapcsolat legkézenfekvőbb lehetősége („bőr”) „belülről” nem tárgya az észlelésnek („hordom”), kívülről viszont már „páncélnak” látszik („Hordom az élet bőrét, burkomat / s látom, mindenki páncélt hord magán.”), s a szonett az én feloldódásának ígéretét – Az *Egy álmaiból* ismert módon – a testi diszkontinuitást eredményező születés („A mindenségből furcsa kivonat: / millió véletlenből összegyűltem, / de már megszületve elkülönültem / s most magány vagyok s új magányra mag”) visszafordításában, itt konkrétan a halálban jelöli ki („várom, hogy a halál kezébe vesz, / s lehámozza rólam az életet”).

Fontos ugyanakkor, hogy az „én” itt egyszerre lesz azonos és különböző önmagától mint önmaga börtönétől, amit a *Magány* 9. sora a „magam” és „idegen” azonos grammatikai pozícióban való egymás mellé rendelésében nyomatékosít („Gyümölcs vagyok, magamban, idegenben.”), ugyanis ez a körülmény meghatározza az „én” önmegjelenítésének (pontosabban az „én” önreferenciája megjelenítésének) technikáit, amelyek a *Te meg a világ* verseiben elsősorban a befelé nézés paradox képzetében jelennek meg, amit gyakran éppen az érzéki láthatóság hiánya határoz meg: „Sötétben nézem magamat:” (*Harminc év*); „gépész vagyok, aki saját / szerkezetének börtönében / vakon tesz-vesz [...]” (*Börtönök*); „tükrörszínjátéka agyadnak, / mely hallgat és befele néz” (*Embertelen*) stb. Az önmegjelenítés ezen tropológiájának líratörténetileg is beszédes a kontextusa: megtalálhatók a variánsai József Attilánál (például utóbbi néhány évvel később született, a Szabó Lőrincénél egyébként jóval komplikáltabb *Magány*-verseben, amely a külső és belső láthatóság, saját és idegen tekintet közötti különbségtételt törli el: „látom a szemem, rám nézel vele”), bizonyos elemei azonban kétségtávolan rendelkezésre állnak már a *Nyugat*-líra repertoárjában, az autonóm „én” univerzalizálásának különfé-

le változataiban. Ez Adynál ugyanakkor – az „én” intenzív és extenzív felnagyításának, illetve az „én” és külvilág közötti differencia kvalitatív formáinak összefüggésében – sok esetben tematikusan éppen a külső láthatóság képzetére alapul: például az „én” megjelenítésének egyik gyakori, központi referenciája a szem, de – másik irányból – ezt támaszthatja alá a „Ki látott engem?” tematikája, sőt a Szabó Lőrinc-féle „Egy” és Ady „Élet”-szimbóluma között is éppen a bennük implikált intenzitás befelé, illetve kifelé irányultsága között van talán az egyetlen igazán lényegi különbség. Az „én” bezártságának esztétizációja Babitsnál, másfelől, aligha implikálja az individuum önmaga számára való idegenségét: a *Magány* kézenfekvő előképeként kínálkozhat például *A lírikus epilógja* az önmagába zárt gyümölcs hasonlatával, illetve az „én” börtönként való azonosításával, éppen avval a különbséggel, hogy az „én” belső láthatóságát vagy megismerhetőségét nem teszi kérdésessé.

Az önmagába zárt én, pontosabban a testtől függetlenedett és érzékeitől elidegenedett tudat megjelenítésének a *Te meg a világ* verseiben az az egyik legfőbb kérdése, hogy miként ábrázolható egyáltalán egy olyan világ, amely érzéki úton nem közelíthető meg. Nyilvánvaló, hogy ez nem jelentheti a teljes absztrakciót vagy fogalmiságot, ugyanakkor igaz, hogy az „én” belső univerzumának tárgyi-érzéki karaktere Szabó Lőrincnél valóban meglehetősen redukált. Szembeötlőnek mondható például, hogy nemcsak az élő vagy halott test (ahol a szerkezet vizualizálható, mint például az *Egy egér halálára* példázatában), hanem – miként arra Rába György hívta fel a figyelmet²¹ – maga a személyiség vagy annak testetlen régiói is „szerkezetként” jelennek meg, mint a *Börtönök* zárlatában.

A *Te meg a világban* ez a belső univerzum jellegzetes motivikus csomópontok mentén bontakozik ki. Ennek az egyik legszembeötlőbb változata a külvilágnak mint univerzumnak a tudat belső világában való megismétlődése vagy megkettőződése, ami megint csak én és külvilág differenciájából indul ki, ám az én külvilágbeli elhelyezkedését chiasztikusan a külvilágnak a tudatban való megjelenésével szembesítve. A kötet legismertebb versei közül a *Csillagok közt* nyújt példát erre, amely az „Egy” és a relatív igazság tematikáját a „külső” és „belső” törvénykezés konfliktusában bontakoztatja ki. A lírai én nyelvi magatartása itt is a beszéd cselekvésszerűségének és megismerő vagy konstatív karakterének pólusai között alakul, amit egyik oldalon a vitázó-perszuatív hangvétel, másik oldalon pedig a látás, azaz a megismerés vizuális-reprezentatív formájának erőteljes tematikus jelenléte jelölnek. Az én külvilághoz való viszonyulása itt is küzdelemként, harcként jelenik meg, egyrészt a jogi-törvénykezési szókincs dominanciájában,²² másrészt az erős illokutív karakterű kifejezések viszonylag rendszeres jelenlétében. A kettő kapcsolata, persze, kézenfekvő, hiszen aligha létezik olyan nyelvi tartomány, amely a törvénykezés jogi és politikai diskurzusánál erőteljesebben szembe-sítene az „igazság” megismerésének kognitív és létrejöttének performatív fel-

tételrendszere közötti elválaszthatatlan kapcsolatra. A *Csillagok közt* szövegének illokúciós rétege éppen erre az összefüggésre mutat vissza: a nyitány vitahelyzete az én törvényi instanciává való kinevezésének aktusára, illetve ugyanezen aktus legitimitázálására épül („Törvényszék? Én is az vagyok! / S jogomat már vitassa minden, / ha itt és most és én tekintem: / így forognak a csillagok!”). A későbbiek során szintén a „törvény”, „Igazság”, „szabályok” kifejezések határozzák meg ennek az önlegitimációnak a kifejtését (bizonyos értelemben a vers egész szövege nem tesz mást, mint hogy végrehajtsa ezt az önlegitimációt), amelyek rendre performatív műveletek kontextusában jelennek meg („és ezer idő hirdeti, / hogy túlkeves az Egy Igazság”; „parancsai a látszat Egynek”; „Emberek, ti ítélni mertek?”; „és ítélek és szánakozva / felmentlek titeket, Vakok”).

A vita téje tehát elsősorban az ítéletalkotás joga, ami magában foglalja az erkölcsi-törvényi ítélkezést (lásd a felmentés gesztusát a zárlatban), illetve az ítéletalkotás kognitív értelmét (az igazságról, megismerésről alkotott érvényes ítéletek megalkotását) is. Mint az azonban a vers nyitányából már kiderül, az „én” elsősorban védőbeszédet tart (ez a beszédhelyzet rendkívül gyakori a *Te meg a világban*, mint azt a legegyértelműbben *A test védekezik* vagy a *Ne magamat?* példázzák): vitatja egy „törvényszék” jogát – a nyitókérdés felfogható visszakérdezésnek, s ennyiben a „törvényszék” előtt megszólaló vádlott beszédhelyzetét jelöli –, illetve önnön törvénykező autoritása mellett érvel, vagyis mintha saját felmentését vezetné be, ami aztán átfordul mások felmentésének aktusába a vers végén. Vádló és vádlott felcserélhetősége (aminek egy másik, a kötetben rendkívül gyakori tematikus változata „őr” és „rab” felcserélődésében azonosítható) részben arra alapulhat, hogy nincs strukturális különbözőség az ítéletalkotó pozíciók legitimálásában, ez azonban a *Csillagok közt* esetében nem egészen, pontosabban csak látszólag teljesül: az „én” önnön egyszerűségére, deiktikusan kijelölt jelenére hivatkozik („ha itt és most és én tekintem”), amivel szemben a törvénykezés személytelen általánossága áll („S ti, vak szabályok, kész ígék, / parancsai a látszat Egynek”), a háttérben talán még (az én törvényszék előtt kérdező-válaszoló nyelvi viselkedésében implikált) szóbeliség és írásos törvényiség („függvény”, „kész ígék”) ellentétét is kirajzolva (diskurzustörténeti háttérként érdemes itt talán ismét Schmitt jogfilozófiájára, pontosabban annak ún. „decizionizmusára”,²³ és – ettől nem független – írásossággal szembeni gyanakvására hivatkozni, amely a jogi döntéshozatalban a normatív dedukció helyett a konkrét szituáció kényszerére helyezi a hangsúlyt).

Ennek van némi jelentősége a *Csillagok közt* jogvitájában, ugyanis – az „én”-ben egyszerre bennfoglalt deiktikus partikularitás és formális általánosság feszültségét strukturálisan ismételve – az egyéni cselekvés és a vaknak, illetve látszólagosnak nevezett törvény általánossága közötti összeférhetetlenség, az tehát, hogy az én egyéni igazsága nem jelenhet meg a „vak szabályok, kész

igék” segítségével („s ami szabály, mind nélkülem / született:”, ahogy Az *Egy álmai* fogalmaz), meghatározza azt a fordulatot, amelynek során az „én” beszéde a védekezésből a felmentésbe vált át. A vers utolsó előtti szakasza ugyanis nemcsak a tett, hanem a tett és tettes közötti kapcsolat, a motiváció kitudakolhatóságát is kétségbe vonja („Tudhatjátok [azt hiszitek?] / mért volt mindaz s mi lehetett, / amit más tett vagy sohasem tett?”). Itt is érvényre jut az ítéletalkotás kettős arculata: egyfelől a tett erkölcsi mérlegelése („mért volt mindaz”), másfelől a kognitív igazság felől hozandó döntés („mi lehetett”). Előbbi lényegében a tettes, az „én” törvényi megfajthatatlanságát implikálja,²⁴ utóbbi pedig ismét az „én” instanciájára mutat vissza, amennyiben a vers egész kontextusa a megismerés éntől függő természetét hangsúlyozza.

Aligha véletlen tehát, hogy a relativitás kozmikus szcenikájában is együtt tér vissza az ítéletalkotás e két aspektusa. A csillagok mozgásának először még az ítélkező én rögzített tekintete a középpontja, ám ez már a második szakasz chiasztikus jelenetezése („Csillagaim, hová zuhantok? / Hová zuhanok nektek én?”) által módosul, hiszen ez az „ént” is mozgásban, mintegy az egymás körül keringő égitestek egyikeként láttatja (megidézve ezzel a modern lírai szubjektivitás megjelenítésének egyik legalapvetőbb metaforáját például Vajda Jánosnál, Tóth Árpádnál) – az én deiktikus „itt”-je és „most”-ja maga is pillanatnyi, illetve a „csillagok” mozgásának függvénye. A vers egyik fontos lexikai rétege éppen ezt, a függés és függőség képzetét variálja, amint az a „függvény” és a levetett „fátyol”, illetve már korábban a mérleg ingó mozgása jelzi („s mérlegeink ingó kalandok”). Ez utóbbiban, persze, nemcsak a valóban egymástól függően mozgó (égi)testek (és terek: „egymást bénítják s tologatják / rugalmas terek rácsai”) képzete folytatódik, hanem bevonja az ítélkezés jogi szimbolikáját és frazeológiáját is („a mérleg nyelvének” ingására lehetne gondolni, illetve egyáltalán a mérlegnek az igazságosságot megtestesítő emblematis funkciója). Annak, hogy a vers e központi képrendszere a „függés” fogalmi jelentésére mutat vissza, abban rejlik a jelentősége, hogy lényegében ez oldja fel az én partikuláris, illetve a törvény általános igazságának viszályát, méghozzá oly módon, hogy kiiktatja ez utóbbi lehetőségét (amit megerősíthet az is, hogy látás és vakság egész versen végigvonuló oppozíciója is ezt a szembeállítást viszi tovább).

Egészen addig a pontig következetes ez a struktúra, ahol – az utolsó szakaszban – az egész kozmikus függvényrendszer át nem helyeződik az „én” tudatába: tekintete itt befelé fordul, illetve utólag átalakítja vagy legalábbis megkettőzi az addig felvázolt perspektívaarendszert (az első szakaszban: „ha itt és most és én tekintem: / így forognak a csillagok!”; az utolsóban, amelynek nyitósora – „Törvényszék? En is az vagyok” – megismétli az elsőét: „Nézek magamba, csillagokba”). A mellérendelő szerkezet itt lehetővé tesz egy olyan olvasatot, amely az én tekintetét egyszerre önmagába és kifelé, a csillagokba irányítja (persze, ehhez egyazon tekintetet két iránnyal kell felruházni), de

nem zárja ki azt sem, amelyik a vers egész addigi jelenetrendszerét az én tudatába helyezi át. Ez utóbbi olvasatban nem állítható elő az általános törvénykezés addig kirajzolódó jogfosztása, ugyanis mindaz, ami az én ítélkezésének legitimitást nyújtott, a tudatban nem áll rendelkezésre: az „én” perspektívájával itt nem áll szemben a csillagoké, mint ahogy a tudatnak nincs igénye a szituatív „jogalkotás” („itt” és „most” nyújtotta) partikuláris legitimitására sem, hiszen pozícióját itt nem a kölcsönös meghatározottság, hanem a tekintet kizárólagossága határozza meg. A tudat, továbbá, az a hely, ahol tett és tettes kapcsolata (a szándék vagy a motívum) helyreáll, sőt „vádoló” és „vádolt” felcserélhetősége, illetve az én önmegkettőzése e két pozícióban is csak itt valósul meg, aligha véletlen, hogy az „én” először itt hoz (noha felmentő) ítéletet. A tudatban, tehát, újratermelődik az én (kognitív) „törvényszéke” partikularitásának és a jogi törvényhozás általános igazság(talanság)ának kettősége, ami azt teszi láthatóvá, hogy az én individualitásának önmegjelenítése ezen a szinten is akadályokba ütközik, amennyiben az én határain belül ismétli meg egyedi és általános differenciáját.

Az én belső univerzumának egy másik jellegzetes csomópontja a zárt és üres terek képvilágában azonosítható: ez a *Börtönök* harmadik szakaszában az agy és a (véltetőleg) üres terem hasonlatában bontakozik ki, a *Harminc év* az „ént” félkész (épülő vagy romos) házként jeleníti meg, az *Embertelen* zárata pedig megint csak a befelé tekintő és hallgató agy „tükörszínjátékára” korlátozza az „egész világot”. Aligha kerülheti el a figyelmet itt, hogy Szabó Lőrinc meglehetősen következetességgel az „agy” biológiai kifejezésével él (például a „tudat” helyett), ami különösen látványos a *Börtönökben*, ahol a 2. szakaszban az önmegszólítás (Az *Egy álmaiban* látotthoz hasonló módon) a „lelkem”-re irányul, olyan kontextusban, amely az „én” paradox, önmegkettőzés útján végrehajtott kifelé irányulásának lehetőségét veti fel („Más ember! Miért nem lehetek / ellenfele saját magamnak! / Lelkem, mi van odaki? Vannak / más napok, más rend, más egek!”). Ez a lehetőség az „ellenfele saját magamnak” formulában csúcsosodik ki, aminek gátja, szó szerinti értelemben, aligha rejthet másban – leszámítva a magányversekben rendre visszatérő halálöszön esetét –, mint az én testi egységében vagy önfenntartásában, és a vers e lehetőség elvetését követően fordul az „agy” instanciájához, melynek kitüntetett jelenlétét talán Baudelaire-re lehetne visszavezetni (a *Spleen*-versekre, illetve még inkább azon helyekre – *Le Beau Navire* vagy *Brumes et Pluies* –, ahol agy és szív, „cerveau” és „coeur” mint érzékszervek kerülnek egymás mellé vagy egymással szembe). „Lélek” és „agy” szembeállításának több szinten is számottevő funkciója van: poétikai szemszögből nem lényegtelen, hogy az aposztrophé hagyománya, de a magyar nyelv konvenciói értelmében is a kettő közül nyilvánvalóan inkább a „lélek” szólítható meg s vezetheti be ily módon az „én” felosztását megszólító és megszólaló szólamaira. Ugyanakkor, szemantikailag, az ellentét a psziché/test-sémát is felidézi, még-

hozzá nyilván a kettő szét tartásának modern formuláját. Ha, Michel Serres egy ötletét követve, a lélek „helye” a testben mindig ott feltételezhető, ahonnan a test (például önmagát megérintve) testként érzékeli önmagát,²⁵ akkor sejthető, hogy valamiképpen a testben való lét és a test külső megjelenésének vagy hozzáférhetőségének, azaz – Helmuth Plessner nevezetes különbségtételével élve – „Körper-Sein” és „Leib-Haben” valamiféle metszéspontját jelöli, ellentétben ellenpárjával, az aggyal. Vagyis, az „agy” az az instancia, ingerek és idegek világa, amely önnön zártságát nem érzékeli, aminek van bizonyos következménye az én ilyen önmegjelenítéseiben.

Leginkább azt szem előtt tartva lehet ennek jelentősége, hogy az „ént” reprezentáló üres, zárt tereket, némiképp paradox módon, érzékletek töltik ki: „Agyamban, bent, mint egy teremben, / száll a szó s visszajön megint;”, illetve „tükörszínjátéka agyadnak, / mely [...] befele néz”.²⁶ Vagyis: az „én” külvilágtól és külső érzékektől levált absztrakt, belső birodalmát különféle hallucinációk vagy víziók töltik ki, ami az agy önreferens tevékenységében nyerheti el fogalmi párhuzamát. Ez pedig azt is jelenti, hogy – legalábbis ezen tematikus súlypont esetében – megint csak nem történik más, mint hogy az a differencia, amely mentén az „én” (ezúttal mint tudat) belső univerzuma elhatárolja magát saját, érzéki, külső oldalától, nem képes az autonóm „én” formájaként viselkedni.

Tulajdonképpen ugyanezen folyamatnak egy másik változata figyelhető meg a „túl”- és „másvilág” motivikus csomópontja esetében, amely a *Te meg a világ* vége felé mutatkozik dominánsnak. Köztudott, hogy a „túlvilág”, a szó elsődleges értelmében, a *Te meg a világban* nem áll rendelkezésre autentikus lehetőségként az „én” önmagából való kimenekülésére vagy bezártságának kompenzálására. Erről tanúskodik például a *Boldogság* című, szintén „lelkem”-mel vitázó vers, ahol az álom kétes produktumaként utasítatik el, illetve lényegében ugyanez a séma ismétlődik meg a *Belül a koponyádonban*. Másfelől azonban, a „túlvilág” egyben az „én” meghaladásának ama, már többször szóba került lehetőségét is megnevezi, amely a születés visszafordításának prenatalis fantáziáiban (és kábítószeres élményeiben) nyilvánul meg: ez itt is az álom világában lokalizálható, és problematikája éppen az érzéki megtapasztalhatóság kérdéseként jelenik meg, amelyre a vonatkozó versek kétféle választ is adnak. Egyrészt a hallucinatorikus érzékiségét, mint például a *Csodálkozás* című versben, ahol a valóságos fájdalmat az én testi egységének feloldódása múlja felül, és ahol a tudattól függetlenedő érzékiség képzelete idézi fel az „agy” imént tárgyalt szerepét („Mint szünő fájdalom, egész / életed visszaindul, / vissza, születésed elé, – / csak juss túl, magadon túl! / A többit már nem is tudod, / úgy elaltat a béke, / érzékeid s a túlvilág / titkos szeretkezése.”), másrészt viszont éppen ennek tagadását, amint azt a *Farkasrét* első, „a halál nyugalma” a külső természeti világ érzéki gazdagságával szembeállító darabjának (*Másvilág*) kétkedő kérdéssorozata jelzi, így például:

„de mit ér a halál nyugalma, ha / nem érzem majd gyönyörét?”, illetve „Nem fény a fény, nem zöld a zöld, / s a Másvilág csak kifele szép?” Szabó Lőrinc önkomentárja itt meglepő egyértelműséggel jelöli ki a „Másvilág” jelentését: „Régi verssorom, mely szerint idegen nekem minden, ami a bőrömön kívül van [a *Fény, fény, fényben A föld sír és meghal* címen megjelent versről van szó: „[...] idegen / minden, ami bőrömön kívül van” – K.-Sz. Z], itt tömörebb megfogalmazást kapott: minden »Másvilág«, ami kívülem.”²⁷ A „túlvilág” és a „másvilág” egyszerre „kívül” és „belül” vannak, ez a motivika, amely tehát egyfelől a hallucinatorikus érzékiség birodalmát, másfelől éppen a külső, érzéki realitás hiányát implikálja, sem alapozza meg az individuum autonómiáját a tudat belső univerzumát az „én” érzéki, külső oldalától elválasztó differencia mentén.

Az, hogy az individualitás megjelenítésének problematikája Szabó Lőrinc költészetében az „én”, „lélek” és „agy” közötti különbség vagy távolság formáját ölti, méghozzá úgy, hogy én és külső realitás konfliktusának éppen az „agy” a kitüntetett színtere, nyilvánvalóan felveti azt az alternatívát, hogy talán éppen a test, tehát az egyediség biológiai principiuma kínálja az én önazonosságának lehetőségét, vagyis az individualitás ilyenként való önmegjelenítése a test egységének képzetében alapozhatja meg vagy építheti fel önmagát. Mint az korábban már szóba került, az individualitás önreferens, zárt rendszerként való felfogása esetén egyedül a test egysége garantálhatja, mint elsődleges környezet, a tudat egységét, ez ugyanakkor nem szünteti meg minden strukturális különbözőséget a kettő között. A tudat mint zárt rendszer, Luhmann szerint,²⁸ képtelen önnön végességét feldolgozni, azaz nem tudja önmagát autoreferensen végesként leírni, amennyiben működése önmaga fenntartására irányul. Éppen ez az oka annak, hogy a saját halál elképzelhető az élet vagy a test végeként, a tudat működésének befejeződéseként viszont aligha (nyilván ez magyarázza a „lélek” halhatatlansága körül kirajzolódó kultúrtörténeti szemantika jelentőségét). Éppen ezért van szüksége a testre: a tudat nem juthat önmaga végéhez, csak egyszerűen megszűnik, ugyanakkor éppen e megszűnés vagy abbamaradás, azaz a testi halál ignorálhatatlan lehetősége képezi a tudat egységének (s ilyenként való) önazonosításának másik központi feltételét. Luhmann szerint a modern individualizmust ebből a szempontból a halálnak a privátvilágba való visszaszorítása, a saját halálról való beszéd diszkurzív kiszorítása jellemzi, amit például az orvosi hallgatás praxisa jelez, illetve a saját halálról való beszéd kulturális tilalma, „az ilyen kísérletek károsnak minősülnek és kevés rezonanciára lelnek”.²⁹ Ez nyilvánvalóan nem független az individualitás történetének azon fejleményétől, amely az individuum önmegalapozásának lehetőségét a szociális (kül)világ helyett egyre erőteljesebben az én határain belülre szorította vissza, egyben a szellemi-lelki és fizikai létezés distanciáját megnövelve. A testi halál (és a halott test) háttérbe szorulásának kulturális praktikái kiiktatják annak (például a szent-

kultuszban még implikált) lehetőségét, hogy a halott test is jelenléttel vagy jelentéssel rendelkezék.³⁰

A modern művészet erre a halál vagy a test esztétizálásával, illetve – épp ellenkezőleg – az ilyen kompenzáció elutasításával reagál (Szabó Lőrinc számára különösen releváns példát jelenthetnek Baudelaire és Gottfried Benn általa fordított versei, például az *Une charogne* és a *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke*), ami persze azt a kérdést is felveti, hogy milyen lehetőségek állnak rendelkezésre a test megjelenítéséhez akkor, ha ez az individuum autonómiáját mintegy eltűnésében biztosítja. Ezt az összefüggést illetően a *Te meg a világban* több stratégia is körvonalazódik. Megfigyelhető például, hogy az én fizikai létének ábrázolását döntő mértékben a „test” egyszerű, elvont megnevezése, mintsem érzéki reprezentációja irányítja, s e technika elsősorban test és psziché, vagy – talán pontosabban – test és „én” egységének vagy azonosságának fogalmi kontextusára vonatkozik, amit az „agy” kifejezés fontos szerepköre is megmutat. Az „agy” mintegy gondolkozás és érzékelés metszéspontja, s Baránszky-Jób pontos észrevétele, miszerint Szabó Lőrinc „nemcsak a fejével gondolkodik, hanem – mint számtalanszor fejtegette – az egész testi valójával”,³¹ lényegében megmagyarázza, milyen lehetőség rajzolódik így ki a testnek az énbe való reintegrálására. Aligha véletlen, hogy a *Te meg a világban* a nem-nyelvi, hanem valamilyen más módon érzéki kommunikáció képze is visszatérően kirajzolódik. A kötetet nyitó, Mikes Lajos halálára írt *Húsz év múlva* című vers a halált például éppen ennek akadályaként fejt ki („Nézlek, hívlak, de idegeiden / hiába zörget hívó idegem, / hiába kéz, nincs semmi vezeték / szív és szív, agy és agy között. [...]”), de itt említhetők a részvét jellegzetes gesztusai is (például: „és én értettem a panaszt, / amit ők már nem is gondolnak el,” – *Körüti éjszaka*).

A test, s ez az iméntiek alapján teljességgel következetes, a nem-érzéki vagy külső megközelítés, így például a (költői) leírás számára idegen: a *Te meg a világban* visszatérően a természeti tájhoz, illetve géphez hasonlítottat (a testi lét megszűnése ebből a perspektívából például ismételten a „lecsavart” lámpa metaforájában jelenik meg: *Halálfélelem, Két sárga láng, Semmiért Egészen*), hangsúlyosan nem emberi alakot ölt tehát. Az „én” (mint tudat vagy „lelkem”) és a test harmóniája, egyfajta „Körper-Sein”, csak akkor teljesül tehát, amikor előbbi az érzékelésben nyilvánul meg, amikor viszont az „én” vagy a „lélek” – a „Leib-Haben” formájában – a testtel mint saját testével szembe-sül, a test mibenlétét elsősorban az „én” uralmával szembeni lázadás határozza meg. Aligha véletlen, hogy a *Te meg a világban* ez a viszony is alkalmat szolgáltat az igazságszolgáltatás bírósági-törvényi fogalmának megidézésére: *A test védekezik* című vers az „én” törvényszéke előtt felelősségre vont és védekező test fikcióját bontja ki, ahol a vádló vagy ítélkező pozíciót a tudat vagy a lélek (tehát mindaz, ami az „én” testetlen lényegét alkotja) tölti be. Itt a lelkiismeret és az akarat, illetve a bírói-ítéletalkotói hatalom közös elemei („örök

hang, aki kérdez”; „önvád”) állnak szembe a testtel, amelynek védőbeszéde Az Egy álmaiból vagy a Csillagok köztből ismert mintára épül („Bűnös a test? Elhinni bűn! / Bűnös, mégis? Mit tudom én! / Talán a törvény az, nem én.”), miközben a „zsarnok” vádló legfőbb bűneképp az jelöltetik ki, hogy ez – itt is – tett és tettes összefüggését kéri számon: „[...] örök hang, aki kérdez / s kutatja, hogy az ember mit miért tesz”; illetve „s mindenki, mint én, gyilkosom, / aki les, üldöz s kérdi, hogy / rémült idegem mit miért tesz...«”. A vers elkülönített zárósora („Mi közöm hozzád, bíró, ha nem értesz?!”) végső soron erre utal vissza, ugyanakkor, mint az pusztán az itt citált sorokról is pontosan leolvasható, a test eme „védekezése” mégiscsak újratermeli a vitatott vád logikáját, nemcsak azáltal, hogy viszontvádol, hanem mert – minthogy megszólal – azt az antropomorfizációt hajtja végre, amely ellen lázad („énnek” nevezi magát, párhuzamot létesít „az ember” és „rémült idegem” között, s innen nézve aligha lehetséges elhatárolnia magát a „lelkem”-től: „vádoló, vádlott lelkemet”).

Ez leginkább a test kiszolgáltatottságának képzetét erősíti fel, s paradox módon ugyanez történik abban a versben is (*Testem*), ahol a „lelkem” helyett „testem”-et megszólító én köszönetet mond utóbbinak azért, mert az mintegy átvállalja a „lélek” vagy az akarat bűneit: „megköszönöm jószágodat, / hogy a robotok s hadak élén / jártál, míg pára lelkem élt, / és siratlak, hogy mindezt / oly rútul meg fogsz bünhődni a végén.” A test itt „egyetlen szövetségese”, „otthon, gép, erő, munka, gyár”, valamint „[...] szelíd, / kihasznált álatom, szegény, / akit még én is üldözök” (azaz nem antropomorf, leszámítva az alávetettség emberi szerepköreit, amelyekkel a vers időnként felruhazza: „te vagy a munkás és a hordár”; „testem, nyomorult proletár vagy”). A „lélekkel” való szoros összetartozása ör és rab, úr és szolga dialektikája szerint valósul meg („lelkem megfutott” – „te megtartottál”; „Nagyon önző és gögös úr / a lélek, de úgy rádszorúl, / hogy fájni sem tud nélküled.”), s lényegében ezen alapul a testbe való bezártságnak a *Te meg a világ* számos magányversét meghatározó képze. Az én egyrészt azonos a testtel, ez azonban másrészt pusztán határa, külső formája az „énnek” (a kettő közötti váltás egy tömör példáját lásd az *Egyetlenegy vagy* második szakaszában: „Ez vagy, ez a test, mely / mint szent kerítés / őriz örökké;”).

A halál elkerülhetetlensége s így az individuum egyszerisége legkézenfekvőbb módon a testbe való bezártság képében adja tudtul magát. A *Te meg a világ* verseiben ez az összefüggés nemcsak a lélek vagy a tudat testhez láncoltságának képzetében mutatkozik meg, hanem abban is, hogy a halált és az életet elválasztó határvonalat az önmagába, önmaga testébe zárt én körvonalai helyettesítik. Mint az az iménti példák során is láthatóvá válhatott, élet és halál különbsége a testi és szellemi lét mindkét oldalán megjelenik. Az én deiktikus jelene az egyén testi életének biológiai egyszeriségére mutat (például az *Egyetlenegy vagy* imént citált szakaszában: „Ez vagy te, ez a test, mely / mint szent kerítés / őriz örökké; / s értsd meg: csak egyszer! / csak most! csak

itt! és / sehol soha többé!” – az alliterációk szembeállításával is kiemelt időbeli ellentét „örökké” és „soha többé” között az én testi-térbeli autonómiájában oldódik fel), miközben másutt – *A Sátán műremekei* egyik fontos témájára visszautalva – a testi vagy anyagi világ pusztulása szolgálja a „lélek” életét (lásd például a *Testem* idézett sorait vagy a *Materializmust*: az anyag „milliószor megalázza magát / hűtlen fiáért, kinek neve lélek. / Az anyag öngyilkossága az élet”). S ugyanez a kettősség megfigyelhető a halál oldalán is: a tudat vagy a lélek „rágja” a testet például *A test védekezikben* vagy a *Másvilágban*, miközben a testi lét végessége vagy fenyegetettsége a „lélek” különös hajótörésének grandiózus allegóriájában tárgyasul a *Halálfélelem* zárlatában: „[...] a nagy eget lelkünk ragyogva szántja, / még bízunk, akarunk, s egyszerre, mint bukkott / csónakok, merülünk, s roncsunkra rázuhog / győzelmesen a föld fekete óceánja.” A két utóbbi példa azt is megmutatja persze, hogy ez a kölcsönviszony önmagában inkább psziché és test összetartozását, mint függetlenedését feltételezi: a „test” védőbeszédében vádló és vádlott a beszéd grammatikai pozíciójában egyesülnek („s mindenki, mint én, gyilkosom,”), míg a hajótörés-allegóriában a „lélek” és a (holt)test lesznek szétválaszthatatlanok (a nagy eget ragyogva szántó lélek lezuhanásának képe az emberi élet végső pillanatát szimbolizáló hullócsillagban fejthető meg, amely testetlenül tűnik el a horizonton, ugyanakkor elmerült „roncsunk”, amelyre a föld zuhog, aligha lehet más, mint az eltemetett holttest, az emberi élet anyagi hulladéka). Innen nézve következetesnek mondható, hogy találhatók a *Te meg a világban* olyan versek, amelyekben a halál nem pusztán az élet ellentétéként, hanem az élő test nélkülözhetetlen alkotórészeként materializálódik, megint csak meglehetősen biológiai értelemben: az énnel együtt születik a halála (*Majd*), illetve a test kihordja (talán úgy is lehetne fogalmazni: életre segíti) a halált („készül bennünk a túlvilág, / s mint anyának a magzatát, / ellenségünket, a halált, / gyermekünket, meg kell szeretni” – *Gyermeink, a halál*).

Aligha véletlen, hogy a testi bezártság meghaladása vagy felülmúlása a modern költészetben a költői teljesítmény halált legyőző hatalmának kifejeződéseiben jut, rendkívül különböző formákban, fontos szerephez. Ez az összefüggés meghatározza a test önmegjelenítésének változatait a modern magyar lírában is. Ady költészetében a lírai én testi önreprezentációjának – az élet szimbolikájában dematerializált szív és vér mellett – egyik súlypontját a test azon régiói képezik (szem, arc, fül, könny), amelyek – kifejezőképességük, illetve külvilág és én közötti közvetítő funkciójuk révén – lényegében éppen a testbe zártság meghaladásának lehetőségét biztosítják: itt még az „agy” bezártsága is megszüntethető („S meglékeltem a fejemet, / Agyamba nézett s nevetett.” – *Harc a Nagyúrral*), s a külső kifejezés hiánya (így az írás nélküli arc *A föltámadás szomorúságában*) egyenesen az én önmaga számára való ismeretlenné válását eredményezi egy tükrös struktúra keretében. A testi lét végességének vagy egyszerűségének szintén a kifejezés az egyik legfon-

tosabb ellenpólusa Babitsnál is: ez megmutatkozik egyfelől az egyszeri énbe való bezártságot és a testi pusztulást meghaladni képes „dal” alakváltó teljesítményében („egy dallal ölöm meg azt aki / voltam, és már más leszek.” – *Mint forró csontok a máglyán*), másfelől ugyanennek fordítottjában, például a betegségversekben, ahol a „fájdalom” (Babits esetében egyben nagyon szó szerinti fenyegetésként is) elsődlegesen éppen a költői „hang” létét veszélyezteti (*Beteg-klapancia, Balázsolás*). Sőt, érdekes módon, ugyanezen kompenzációs struktúra egy variánsa figyelhető meg a magyar avantgarde költészet fő művében: *A ló meghal a madarak kirepülnek* szövegében többször is előfordul a testbe való bezártság (az iméntieknél amúgy jóval materializáltabb és az expresszivitástól mentes) képzete („de az ember mindig be van csukva s bőre fölött észrevétlenül elszaladnak a világok”; „az a legboldogabb akinek kifordítható a bőre mert ki is nézhetne túl önmagán”), melynek meghaladása az irrealizált, szétdarabolt vagy összerakott testben („megduzzadt könnyzacskóinkat állandóan a nyakunkban hordtuk”, „bélyegzőt ütnek a szívünk-re”) a nyelv teljesítményeként valósul meg.

A *Te meg a világ* testfelfogásában kevés példa található az ilyen kompenzációra, hiszen itt a testtel való azonosság és a testtel való rendelkezés nem különülnek el végletesen egymástól. Szabó Lőrincnél a testbe való bezártságot nem az érzékek birodalmának elhagyása kompenzálja (a lélek „fájni se tud” nélküle), hanem a testben-lét felfokozása, s ez aligha történhet másként, mint más testekkel való érintkezésben, hiszen a test csak ezen az úton képes tudtul adni önmaga számára saját jelenlétét. A testi lét, s a szerelmes versek erotizmusa erről tanúskodik, mintegy más testekkel való érintkezés révén tartja fent magát: a női test az érzékiség „irgalmas kábítószere” (*Nők*), a végtelen hullámmozgás, a versritmus és a szerelmi aktus közötti párhuzamra épülő *Tenger* című vers pedig szétválás és egyesülés pólusai mentén állítja szembe a testtelenség és a testtel rendelkezés élményét. A test csak önnön határainak túlhaladásában válik testté,³² ugyanakkor – s ennek számtalan tematikus kifejtése található a *Te meg a világban* – ezzel talán egyben képtelenné válik arra, hogy az én individualitását megalapozza.

Ezt a problémát jelzi azon versek jelenléte a *Te meg a világban*, amelyekben a halál nem az egyszeri testi lét eltűnésének, hanem az elpusztult test sajátos túlélésének, materiális jelenlétének képzetében tárgyasul. A *Szamártövis*-ben a bogáncs – az egymást követő évszakok természeti idejével párhuzamba állított – „életének” végességét a hátramaradt váz képe viszonylagosítja. A szamártövis a testnek mint önmaga órének motívumát viszi tovább itt is („Mozdulatlan katona vagy: / befelé őr, őre magadnak!”), olyan összefüggésben azonban, amely az elmúlt élet testi érzékelhetőségét (ami a megfelelő kulturális praxissal is párhuzamba kerül: „Mint múzeumban holt lovagot / páncélja idéz kevélyen, / szuronyos csontvázad úgy zörög / december jég szeleiben;”) valamely jelentés vagy értelem feltételül jelöli ki: a vers zárlatában

a halál sajátos jelentését vagy legalábbis jelentésének lehetőségét („üzenetét” a jövő számára) nem valamely „túl-” vagy „másvilág”, hanem a testi létezést lehetővé tevő „ör” maga hordozza („de mint holt ör, helyeden maradsz / egész az új tavaszig, / melynek, a nyár halálakor / üzentél valamit”). A test minden pusztulást felülmúló hátramaradásának hasonló képzetére épül az *Egy egér halálára*. A csapdába került egér fogsága itt is arra emlékeztet, hogy a testi életbe való bezártság lényegében halál és élet elválaszthatatlanságát vonja magával: az egér a „halott élet kis fegyence”, tápláléka pedig maga a halál („[...] Kis fogai / harapdáltak még a szalonnabőrbe, / amelyből keserűen és előre / testileg ette a halált [...]”), míg a – végig a csapda „rácsbörtönével” metaforikus kapcsolatba állított – csontváz, „[...] csupasz gerendák és traverszek / célszerű és szép labirintusa”, nemcsak az elmúlt élet érzéki lenyomata („csak mint egy emlék emléke, ize, / álmok maradéka, mely szétoszol / a friss reggelbe, vagy mint gondolat, / mely rég elmúlt, de valahogy / az agy szöveteiben hagyta illatát: / úgy élt csak ő [...]”), hanem egyenesen a világ egy olyan képét tárja fel, amelyben nem különül el testi és szellemi lét („más világot, hol minden illanó, / hol a halál csak desztilláció, / s mint test, olyan a gondolat [...]”). A külső és belső (testi) bezártság egymásra másolódása itt, egyebek mellett, azért lényeges, mert ugyanazt a sémát valósítja meg, amelyre az „én” és a külvilág viszonyának megjelenítése épült, például Az *Egy álmaiban*. A holttest, ezekben a példákban, éppen azt a differenciát vonja kétségbe (az anyagi és szellemi élet – és halál – elhatárolhatóságát), amelyet elvileg megjelenít, amivel, fordítva, arra is rávilágít, hogy ennek valóban a test materiális eltüntetése a feltétele. Persze, itt nem emberi testekről van szó, ám a strukturális hasonlóság mégis felveti azt a kérdést, hogy a test anyagi jelenléte miként befolyásolja az individualitás önleírását.

Erre a kérdésre egy olyan vers ad választ, amely a kötetben belül a legkövetkezetesebb módon hajtja végre az (ez esetben: élő) emberi test érzéki megjelenítését, s ebből a szemszögből, mint majd látható lesz, az egész *Te meg a világ* egyik kulcsversének nevezhető. A *belső végtelenben* arra a fikcióra épül, hogy az „én” (gondolkodó és elképzelő) szellemi és (érzékelő) fizikai aktivitása befelé, az ezen képességeit lehetővé tevő test régióiba irányul. Mint az már a vers második sorából³³ kiderül („a por, mit beveszek”), kábítószeres kalandról van szó, amely tehát a tudat hallucinatorikus birodalmában zajlik, ugyanakkor a szöveg végig avval szembesít – s a jelzett feltételek mellett ez, valóban, aligha lehet másképp –, hogy ez a birodalom maga is a test irányítása alatt áll. A vers nyitánya a lemerülésnek, a „befelé” szabadulásnak a kötetben sokféle változatban megjelenő képére épül („Szellemem néha a test ágyába merül le”), amely itt eleve a testben való érzéki tájékozódás paradoxonját implikálja. A szellem a test révén képes érzékelni, s talán éppen ez az oka annak, hogy a test, annak feltétele, hogy bármi érzékelhetővé váljék, maga nem illeszkedik a külső érzékelés elvárásaihoz. A test régiói átláthatatlanok („nézi

bent, szivacsos éjszakába kerülve, / hol a hús eleven tájai ködlenek,“), s a szellemi megismerés vizuális megjelenítését („nézi“) innen nézve következetesen váltja fel a testi (nemi) behatolás vak vagy „kábul“ tapogatózása („nézi, kábultan és mélyebben, mint szerelmes / test tudja csápjait titokba nyujtani,“), ami persze eleve visszavonja a megismerés „testi“ és „szellemi“ komponensei közötti különbségtétel lehetőségét. A saját testhez való hozzáférés másik változata a parancsoló utasításé, ami nyelvi aktusként („Állj meg!« kiáltom, és »Ne fájl!« s »Tedd ezt!« Hiába,“), illetve az „ész“ működésének leírásaként (például: „parancsait az ész hiába küldözi.“) is megjelenik, mindkét esetben sikertelenül. A vers gerincét (4–8. szakaszok) kérdések sorozata képezi, amelyek – s tulajdonképpen ez a harmadik hozzáférési mód – a testbéli utazásról mint a „barlangi utazó“ egzotikus kalandjairól nyújtanak beszámolót („Utaztál valaha [...]?“ „Láttad [...]?“ „Nézted már [...]?“).

A test megjelenítésének egyik visszatérő attribútuma (a címnek némiképp ellentmondva) a zártság: a test „gép“, ráadásul „vak gép“, amely „magába zárva“ működik, miközben e bezártság itt is egyszerre külső és belső bezártságot jelent. Mint az a 3. szakaszban világosan látható, ezzel egyben a tudat és a test határai azonosulnak, az ismert minta szerint („és akaratomon belül, magába zárva, / külön törvény szerint él bennem egy világ“), hiszen e zárt világ határait egyrészt „akaratom“ és „bennem“, másrészt viszont egy „külön törvény“ jelölik ki, mely utóbbi viszont éppen hogy az „akaratom“ határait jelzi. Ezt az egyszerre az érnel azonos, illetve benne idegenként rejtőző világot – közsímet kultúrtörténeti konvenciók szerint – a „gép“ mellett a (képzeletbeli) táj, a háborúba induló hadsereg, végül pedig az állam metaforája jeleníti meg, ami láthatóvá teszi, hogy a testhez való hozzáférés imént felsorolt változatainak mindegyike a testtől a „szellem“ felé irányuló akcióként tükröződik vissza: a „tündérttestű kék“ a testben lakozik, a parancsokat a test – mint hadsereg („Nézted, hogy indul a betegség ostromodra? / S hogy fű vad trombitát benned a szenvedély?“), illetve mint gép („S láttad, a villamos és feszült idegekben / hogy futnak idegen parancsok szerteszét, / parancsok, melyeket ha megkap, beleretten / híres, nagy lelked [...]“) – küldi, sőt a gondolatok is az – itt belülrre helyezett s szintén gépként megjelenő („villogó, álmatlan agyadat“) – „agy“ „szörnyű üzemében“ keletkeznek.

A test belső végtelenjének felderítését ígérő vizuális megismerés a tudat és test eme tükröződésében meglehetősen materiális ellenpontot nyer: „[...] és érzed, / hogy nem egyéb, nem több akaratom, e dölyfös, hiú szolga, / mint érzékeny lemez vagy néma óralap, / amelyről az erők birkózását szorongva / olvasa, míg lehet, a mérnök öntudat?“ Érdemes végigtekinteni azokat a módosulásokat, amelyeket ez a hasonlat magával von. Az „akaratom“, először a test külső burka („akaratomon belül“), amely azonban képtelen uralni annak „külön törvényeit“, itt ezek materiális rögzítéseként (mintegy a törvényt feljegyző „néma“ szövegként) tárgyiasul (egyetlen emberi tulajdonsága, az „érzékenység“ itt a

szó anyagi jelentéskörére korlátozódik), miközben itt is úr és szolga, őr és rab kettős pozícióját tölti be. Sok tekintetben a már ismert séma köszön vissza itt is: mint mindenütt, ahol a *Te meg a világban* a törvény fogalmisága előkerül, a törvény az „akarat” törvénye, abban a kettős értelemben, hogy egyrészt a törvényi ítélkezés akaratok felől hoz ítéletet, másrészt viszont a „törvény” akaratok harcának a tárgya. A *belső végtelenben* ezen annyit változtat, hogy az utasításait érvényre juttatni képtelen „akarat” törvényét a testi „erők birkózására” vezeti vissza, amivel az „akaratot” lényegében megkettőzi ezen erők és az őket leolvasó „öntudat” pozícióira: az „erők” voltaképpen „birkózása” az akarat és a test között megy végbe. A leolvasás lehetősége innen nézve konzekvensen kétértelmű („[...] szorongva / olvassa, míg lehet [...]”), legalább annyira, amennyire az „öntudat” mérnöki hatalma (amely leginkább a *Börtönök* önnön szerkezetét elrontó gépészére emlékeztethet), a törvényt ugyanis annak az akaratnak kellene aktualizálnia, amelyben lejegyződik (aligha véletlen, hogy az „érzékeny lemez vagy néma óralap” rögzített hang és lejegyzett jel s így akár itt is szituatív és absztrakt jog ellentétét is konnotálja). Mint azt már, jóval előbb, az „értettél valamit?” kérdés is jelzi, mégis ez az olvasás az alternatívája a test vizuális megfigyelésének: az óralap végrehajtó leolvasása az egyetlen olyan képzet a versben, ahol látás és megértés, ha mégoly redukált módon is, összekapcsolódhatnak, evvel szemben a test belső tájaiban tett utazás a turisztikai spektakularitás, a pusztá, meredő nézés élményét vonja magával (ezt sulykolja a „nézted [...]?” és „láttad [...]?” kérdések sűrű ismétlődése, illetve magának a test leírásának változatos, sőt impulzív – „villogó agya”, „villamos és feszült” idegek, „lűk-tető mámor” – érzékletessége). Az „értettél valamit?” kérdés, amelyet persze kézenfekvőbb költői kérdésként olvasni, az óralap leolvasásának engedelmessége vagy végrehajtó műveletében nyer választ, nemleges megválaszolása (ami a vers zárlatában következik be: „[...] be vad és érthetetlen / és új világ vagyunk [...]”) pedig éppen a test belső látványosságaira hivatkozhat, hiszen a test pontosan megértésének hiányában nem tűnik el vagy húzódik vissza az „én” fenntartásában betöltött funkciói láthatatlanságába.

Mindeközben az „én” testtelen régióinak összes instanciája színre lép: „szellemem” lényegében a saját hallucinációban lemerülő, illetve – s itt nincs ellentmondás – önnön testének kiszolgáltatott („szorongva” olvasó és „riadtan” széttekintő) „tudat”, az „akarat” egyszerre a test őre és szolgája, az „ész” pedig itt is önnön biológiai alapján, az „agyban” tükröződik vissza (előbbi hiábavaló parancsokat küld a testnek, utóbbi, a test oldalán, viszont irányítja a test utasításait), míg a „lélek” esetében még az sem biztos, hogy egyáltalán megkapja a test parancsait („parancsok, melyeket, ha megkap, beleretten / híres, nagy lelked [...]”). Az „én” és a „vak gép” psziché/test differencia mentén való elhatárolása azonban nem teljesül tökéletesen. Egyrészt kint és bent pólusainak folyamatos felcserélődése áll útjában ennek a lehetőségnek: a tudat és akarat az általuk körülzárt test tartalmazottjaiként hajtják végre az utazást a „belső vég-

telenben". Másfelől az „agy” bontja meg szellem és test szimmetriáját: nemcsak azért, mert feltételezhetően a test működését ő irányítja s ennyiben maga is parancsokat küldöző „akarat”, amit az is hangsúlyoz, hogy – szemben a testi táj álomszerűségével – „álmatlannak” neveztetik, hanem például azáltal is, hogy „gondolatot” termel, amely viszont, a maga részéről, „töviseket”, azaz hatása nagyon is érzéki (a gondolat testiségének motivikája köszön vissza tehát itt is). A versben számos további pont is található, ahol szellemi és anyagi világ áthatolnak egymásba: míg a tudat a nemi behatolás formájában „nézi” a „kegyetlen és örök gépet”, addig a testben a kéj csupán „tündértestű”; az a felismerés, hogy az akarat pusztán „érzékeny lemez vagy néma óralap”, az „érezd” ige tárgy; sőt az emberi test „végtelen” és „örök” attribútumai is bájosan juttathatók értelemez az élet pusztán biológiai felfogása szerint.

Nyilvánvaló tehát, hogy a test „belső végtelene” áthágja a psziché/test differenciát és ennyiben meggátolja azt, hogy az individuum akár az egyik, akár a másik oldalon alapozza meg önleírását: egyfelől az „én” önmagából való ki-, voltaképpen azonban befelé menekülésének lehetőségét kínálja, másfelől olyan attribútumot rendel a testi léthez (a végtelenségét), amellyel csak a testtől elváló tudat rendelkezhetne. Sok szempontból tehát ugyanazzal a paradoxonnal szembesít, mint az „Egy” birodalma *Az Egy álmaiban*, s ez nem véletlen, amint azt a két vers képvilágának párhuzamosságai elárulják. Az én „mélyre, magadba” rejtőzése utóbbi versben szintén az álom közegeiben valószínűsül meg, s e menekülés célpontja a „könnyeink s vérünk savában” megjelenő „végtelen tenger” volt, míg *A belső végtelenben* utazása „álmodban, képzeletedben”, a „bolond vízéséshez” hasonlított „vér sodrán” kezdődik meg. Ez az összefüggés lényegében azt teheti láthatóvá, hogy az „Egy” vágyott birodalmának illúziója itt a test belső világában realizálódik – akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy – noha két évvel korábban íródott – *A belső végtelenben* a test anyagiságában leplezi le az „Egy” képlékeny tartományát. Ugyanakkor, mint látható volt, a test érzéki ábrázolása ugyanúgy nem teszi lehetővé, hogy az individuum önleírása pusztán saját individualitására, jelen esetben a test egy szeri, zárt birodalmára alapuljon. Innen nézve a *Te meg a világ* kevésbé az individualitás önleírását, mint inkább ennek végső lehetetlenségét tárja fel, az individuum költészete helyett az individuum válságának költészetét megvalósítva. Szabó Lőrinc költői fejlődése szempontjából sokatmondó, hogy az imént említett két vers közül kronológiailag *Az Egy álmai* reagál *A belső végtelenben*re és nem fordítva, hiszen lényegében ez az irányvonal húzódik tovább az életműben a *Te meg a világ* után, a külvilággal kötött *Különbékén* át az én „élveboncolása” helyett a személyiség költői felépítésének koncepciójára alapuló *Tücsökzenéig*. Szabó Lőrinc a *Te meg a világban* páratlan költői erővel tárta fel az individualitás önmegjelenítésének esélyeit és korlátait, s evvel a modern líra olyan lehetőségei előtt szabadította fel az utat (például a nyelvben feloldott szubjektivitás vagy a személytelenség korszerű formái előtt), amelyekkel ő, az

individuum költője, ugyan nem tudott mit kezdeni, de amelyek hosszú évtizedekig meghatározták a magyar költészet alakulását.

1 L. HALÁSZ Gábor, *A líra halála* = Uő, *Tiltakozó nemzedék*, Bp., 1981.

2 Vö. például KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában* = Uő, *Beszédmód és horizont*, Bp., 1996.

3 Niklas LUHMANN, *Soziale Systeme*, Frankfurt am Main, 1984, 361–362.

4 Uo., 360.

5 Uo., 364–366.

6 L. erről Michael Titzmann vázlatát: Michael TITZMANN, *Das Konzept der 'Person' und ihrer 'Identität' in der deutschen Literatur um 1900* = *Die Modernisierung des Ich*, szerk. Manfred PFISTER, Passau, 1989, különösen 49–50.

7 Ehhez lásd RÁBA György, *Szabó Lőrinc*, Bp., 1972, 81.; NÉMETH G. Béla, *A termékeny nyugtalanság költője* = *Újraolvasó – Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt-MENYHÉRT Anna, Bp., 1997, 10.; de már HALÁSZ Gábor, *Tc meg a világ* = Uő, i. m., 717.

8 KABDEBÓ Lóránt, *Útkeresés és különbség*, Bp., 1974, 61., 71–72.

9 KABDEBÓ Lóránt, „A magyar költészet az én nyelvemen beszél...”, Bp., 1992, 25–27.

10 NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító vers-típusról* = Uő, *7 kísérlet...*, Bp., 1982. Az önmegszólító vers problémájáról Szabó Lőrincnél lásd még KABDEBÓ Lóránt, *Az Egy álmai* = Uő, *Vers és próza a modernség második hullámában*, Bp., 1996, 99–100.

11 HALÁSZ, i. m., 716.

12 Erről bővebben lásd PALKÓ Gábor, *Szempontváltozások a Szabó Lőrinc-recepcióban* = *Újraolvasó – Tanulmányok Szabó Lőrincről*, 55.

13 Lásd KABDEBÓ Lóránt, *Egy költői beszédmód filozófiai átalakulása* = Uő, i. m., 60–65.

14 Vö. Carl SCHMITT, *A politikai fogalma* = Uő, *A politikai fogalma*, Bp., 2002, 18–20.

15 Lásd KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Különbőség – másként* = *Újraolvasó – Tanulmányok Szabó Lőrincről*.

16 Erről bővebben lásd uo.

17 KABDEBÓ, *Az Egy álmai*, 75–80.

18 BARÁNSZKY-JÓB László, *A józan költő* = Uő, *Élmény és gondolat*, Bp., 1978, 190.

19 A kérdésről bővebben lásd Véronique ZANETTI, *Kann man ohne Körper denken?* = *Materialität der Kommunikation*, szerk. Hans Ulrich GUMBRECHT-K. Ludwig PFEIFFER, Frankfurt am Main, 1988, 281–286.

20 LUHMANN, i. m., 335.

21 RÁBA, i. m., 85.

22 Ennek jelentőségéhez a magyar késő modern költészetben lásd NÉMETH, i. m., 158–162.

23 Vö. Carl SCHMITT, *Politische Theologie*, München–Leipzig, 1934², 20., 42–43.

24 Ennek jelentése az individuum fogalmának „modernizálódása” képezte történeti háttér előtt bontakozik ki, amely többek közt azon büntetőjogi fejleményben csapódott le, hogy itt felértékelődött a tettes kikutatandó személyiségstruktúrájának szerepe, s a büntetés kiszabása egyre erőteljesebben erre, mintsem a tett okozta kárra vonatkozó reakcióként nyert értelmet, vö. Eberhard SCHMIDHÄUSER, *Der Wandel des Menschenbildes im Strafrecht um die Jahrhundertwende* = *Die Modernisierung des Ich*, 135.

25 Michel SERRES, *Die Seele und die Tätowierung* = *Das Schwinden der Sinne*, szerk. Dietmar KAMPER–Christoph WULF, Frankfurt am Main, 1984, 334–338.

26 A tükör motívumának szerepéről RÁBA, i. m., 76.

27 SZABÓ Lőrinc, *Vers és valóság* = Uő, *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megfigyelések*, Bp., 2001, 65.

28 LUHMANN, i. m., 374–375.

29 Uo., 375.

30 Erről bővebben lásd Christoph WULF, *Körper und Tod* = *Die Wiederkehr des Körpers*, szerk. KAMPER–WULF, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, 264–265.

31 BARÁNSZKY-JÓB, i. m., 187.

32 Éppen ezért jelenik meg az erotikus élmény helyenként az „én” létrejöttének feltételeként: vö. erről KABDEBÓ, *Útkeresés és különbség*, 53–55.

33 Illetve Szabó Lőrinc önkomentárjából: SZABÓ, i. m., 53–54.

PRÁGAI TAMÁS

A megjelenítés stációi
(*A parataxis mint szövegszervező elv*
John Ashbery és Oravecz Imre egy-egy versében)*

...ami végül is előttünk áll,
az az alapvető küzdelem a valóság természetéért¹

Egy újabb publikációban (Jelenkor, 2004. szeptember) Oravecz Imre angol nyelvű verseket, és egy ezekhez fűzött kétoldalas, rövid bevezetőt közöl. Egyik szövegében (*Secret at work*) többszörösen utal Frank O'Hara *Music* című versére, majd kijelenti: „...in my mind I am with him in 1953”.

Mit jelent az, hogy „vele lenni”?

Oravecz hosszabb ideig Iowában, Chicagóban, majd Kaliforniában él, nyilván hat rá a New York-i költő; de nem azt írja, hogy „hatott reám”, hanem hogy „vele vagyok”, és ez mélyebb egyezést sugall. Oravecz költészetét, a konkrét és nyilvánvaló hatásokon túl, melyeket 1979-es kötetével kapcsolatban említeni szokás (Thoreau vagy Carlos Castañeda yaqui indián tanító), ez idő tájt (kiváltképp az *Egy földterület növénytakarójának változása* című kötetre gondolok, ez 1979-ben jelent meg) a személytelen beszédmód, egyfajta objektivizmus határozza meg. Ez a stratégia jellemzi az amerikai költészet New York-i alkotóit is a hatvanas–hetvenes években. Ha Oravecz *A chicagói magvasút montrose-i állomásának rövid leírása* című szövegét John Ashbery *Elhagyja Atocha állomást* (*Leaving the Atocha Station*) című, hasonló témájú versével vetem össze (Ashbery szintén a New York-i költőcsoport tagja, O'Hara közeli barátja és alkotótársa), két, egymást kölcsönösen értelmező, ám különböző költői stratégia tárul fel, és mindkettő egy általánosabb jelenség, a parataxis (mellérendelés) poétikai jelentőségére mutat rá.

(*A nagyváros: kultúra és inspiráció*) Nem mellékes kérdés, hogy a külső és belső természetből való eltávolodás, a nagyváros és a nagyvárosi környezet, tágabb értelemben a kultúra funkcióinak átcsoportosulása – a vizuális kultúra intenzív terjedése, a technikai lehetőségek (hálózatok, digitális ismeretek) erőteljes kiaknázása – hogyan vonja maga után a költői kép tartalmának, a költői megjelenítés (reprezentáció) módjának gyökeres átalakulását, sőt, a kultúra fogalmának átértelmezését a hatvanas–hetvenes évek fordulóján. „Míg az irodalom és vizuális művészetek kritikája – szögezi le Linda Hutcheon – hagyományosan leginkább a művészet önkifejező (művész-központú), mimetikus

* A szerző köszöni a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatását.

(a világot leképző) vagy formalista (a művészet mint tárgy) szemléletén alapult, a feminista, homoszexuális, marxista, fekete, posztkoloniális és posztstrukturalista elmélet hozzáadott valamit ezekhez a történelmi alapokhoz, s elképzeléseik újabb, megváltozott nézőpontból való felvetését hozta magával: a jelentés társadalmi és ideológiai előállításának kérdését. Ebből a nézőpontból az, amit kultúrának hívunk, a reprezentációk *eredményének*, és nem forrásának tekinthető.”²

Viszonylag nehéz felmérni e szemléletváltás következményeit, de most vizsgáljunk egyetlen szempontot: a romantika hagyományos képszerkezeteit, melyek többé-kevésbé a természet elemeihez való kapcsolatokon nyugodtak, mondjuk, nagyjából Baudelaire óta (Walter Benjamin például legalábbis egyfajta korszakhatárnak tekinti Baudelaire költészetét) felváltotta egy nem természetes közeg, a nagyváros megjelenítésének vágya. Ez új típusú inspiráció, a költészetértés újabb módját követeli. E poétika újdonsága tudatosodik a New York-i költők körében (ahová Ashbert is számítani szokás),³ akik az ötvenes években a nagyváros jegyében dolgozzák ki viszonylag koherens költői ars poeticájukat, mozgalmuk nagyjából a hatvanas évekre válik közismertté. „Egy fűszálat sem tudok élvezni, ha nem tudom, hogy van metró a közelben, vagy egy lemezbolt, vagy valami egyéb jele annak, hogy az emberek nem bánják az életet” – jelenti ki O’Hara (ezt a mondatát állítólag a manhatteni Battery Park egyik korlátjába gravírozták 1989-ben).⁴ Az egyik újabb O’Hara-ra vonatkozó szakirodalomban Hazel Smith a „hiperkép” (hyperscape) fogalmában ragadja meg a nagyváros mint inspiráló közeg jelenségét.⁵ (Barthes írja valahol, hogy a hatvanas években a strukturalistákat messziről megismer-ni arról, hogy jelről és jelentésről, struktúráról és paradigmáról beszélnek – a posztmodern fogalomtárát ugyanígy messziről jelzik a poszt-, meta-, inter- és hiper- előtagok.) „O’Hara hiperképe történetileg az 1950-es, 1960-as években alapozódik meg, annak a terméke, amit Sally Banes »posztmodern dilemmá-nak, a logikai paradoxonok világának« nevez; ez olyan világ, mely egyszerre szorosan zárt és egy irdatlan méretű átláthatatlan hálózat része.”⁶ A nagyváros a New York-i költők számára egyszerre inspiráló közeg és az alkotás anyaga, matéria – valamint kifejezendő kultúra, ahogy Linda Hutcheon fogalmazott. Ebből a materiából különös, összetett „ellenkultúra” emelkedik ki. A korszak talán legelmélyültebb értelmezésében, *A templom kibővítése* (*Enlarging the temple*) című munkájában Charles Altieri kifejti, hogy a hatvanas évek költői elsősorban az elioti hagyománnyal, illetve az új kritika akadémikussá váló értelmezési gyakorlatával szemben alakítják ki saját poétikai univerzumukat. A nagy esztétikai-mitológiai formák felbontása, elaprózása, a személyes hang és topológia, illetve később a közvetlen, leegyszerűsödött, a felolvasás közvetlenségét idéző formák megjelenése jellemző.⁷ Altieri a *Kortárs amerikai költészet* (*Contemporary American Poetry*, 1962) Donald Hall által írt előszavát idézi, aki szerint „Harminc évig ortodoxia uralkodott az amerikai költészetben.

T. S. Eliot és az új kritika tekintélyéből származott; képviselte magát irodalmi lapokban és egyetemeken. Szimmetrikus, intellektuális, ironikus és szellemes költészetet követelt. Néhány éve megtört ennek az ortodoxiának a hatalma... Nem kell sajnálnunk e régi kormány feloszlását. A modern művészetben az anarchia kedvesebbnek bizonyult a jótékony tirannus korlátozásainál.”

A hatvanas évek költészetét a költői jelenlét megörökítésének vágya hatja át – a szöveg hely, idő és személy együttesét őrzi az alkotás pillanatában. De a különféle kulturális reprezentációk burjánzásában meghatározható-e egyáltalán a lírai költészet számára hasonló hely; létezik-e ilyen *locus* a metasztázisok közt? (Baudrillard fogalmával metasztázisnak tekinthetjük a kultúrák, ideológiák legkülönbélebb szöveges és vizuális megjelenéseit, egymásba mosódó rétegeit, vagyis reprezentációit, melyek a média közegében lényegében egybefüggő, de semmiképpen sem az élő szervezetek mintájára illeszkedő, hanem fragmentumokra tagolódó vagy szabálytalanul burjánzó, kiszámíthatatlan mozgású felületeket hoznak létre.)

(*Természeti és költői kép*) A reprezentációk burjánzása nem mennyiségi változás eredménye. Nem csupán arról van szó, hogy a technikai lehetőségek a művek más létmódban való *megsokszorozását* teszik lehetővé – ahogy azt klasszikus esszéjében mondjuk Walter Benjamin vázolta fel –, nem is pusztán arról, hogy a reprezentációk utalásként áttevődni látszanak a média különféle csatornáin közt és megjelennek a társadalom olyan nem-művészi területein, mint a fogyasztás vagy az ideológia (Leonardo rajzai a számítógép képernyőjének hátterében vagy egy jellegzetes népdalrészlet egy politikai párt kampányában), hanem arról, hogy alapvető fordulat állt be valóság és reprezentáció viszonyának értelmezésében. Linda Hutcheon idézi Baudrillard nagy hatású tézisé, mely szerint a média négy lépésben „neutralizálta” a valóságot. Első lépésben *reflektált* rá; majd *elfedte*; azután *elfedte a hiányát*; végül egy „*szimulakrumot*” hozott létre a valóság helyett. Helyt kell adnunk Hutcheon kiegészítésének, aki felveti, hogy lehetséges-e egyáltalán közvetlen átjárás a valóság felé – vagyis valami, ami egyáltalán elfedhető –, hiszen az tudatos szinten nem is jelenhet meg másként előttünk, csak értelmezésként, vagyis reprezentációin keresztül.⁸ A posztmodern világészlelés legradikálisabb állítása, hogy a való világ és a fikció határai *általában mosódnak el* (vagy legalábbis folyamatosan számolni kell ezzel az elmosódással) a valóság (az elbeszélés, a történelem stb.) nyelvre való hagyatkozása – és kényszerítettsége – miatt. A reprezentáció mikéntjére való rákérdezés igénye hozza létre a posztmodern irodalomra meglehetősen jellemző önreflexív szöveget, mely „...azt sugallja, hogy az elbeszélés esetleg nem a megjelenített valóságból meríti autoritását, hanem »abból a konvencióból, mely mind az elbeszélést, mind azt a konstrukciót, amit ‘valóságnak’ nevezünk, meghatározza.«.”⁹ De mi a reprezentációk közt a költészet nevű reprezentáció tétje?

Az irodalmi fikció és a való világnak nevezett konstrukció nem ragadható meg természet és alkotás hagyományos szembeállításában, ahogy azt a klasszika (Platón és Arisztotelész nyomán) hagyományozta ránk.¹⁰ Egyfelől azért nem, mert a jelen léttapasztalat számára a külső természet legfeljebb utalásként jelenik meg (ha külső természetben az élő szervezetek emberi beavatkozás nélkül, hosszú távon, adott formában fennálló együttélését értjük). Rendkívül nehezen találunk olyan pontot környezetünkben, mely ebben a szűkebb értelemben természetnek lehetne nevezhető. Az utcák közeiben itt-ott megjelenő parkok, pázsit vagy virágágyak, a cserepekbe ültetett virágok, a kertek vagy mezőgazdasági területek nem lennének meg ebben a formában emberi beavatkozás nélkül, kipusztulnának vagy elvadulnának – az elvadult park vagy kert viszont szintén nem „természet”, mert még hiányzik a fenntarthatóság bizonyítéka, a több generációs öröklődés. Amit köznyelvi hagyomány szerint ma leginkább természetnek tekintünk („kimegyek a természetbe” stb.), vagyis az erdők és kirándulóhelyek világa szintén telepített és kiépített; az őshonos növények természetes élőhelye rezervátumokban, az eredeti természetre való utalás formájában, védve és elzárva, világunktól elhatárolva (gyakran ténylegesen, kerítéssel elhatárolva), mint sajátos, de világunkba nem illeszkedő *idegen elem* van jelen; szintúgy az állatkertben őrzött állatok, melyek bezártságukban, vagy a domesztikált állatok, melyek eredetükben utalnak a természetre. Az ember számára saját biológiai szervezete adódna a természet legközvetlenebb megtapasztalásának terapeként – amikor Pollocktól megkérdezték, hogy miért nem ábrázol képein természetet, állítólag azt válaszolta: „én vagyok a természet”.¹¹ De az orvostudomány technológiai korában (az érzéstelenítő szerek és antibiotikumok alkalmazása óta), illetve a narkotikumok korában az emberi szervezet sem nevezhető „természetesnek”, hiszen az eredendő cél az ember saját, belső természetének átmódosítása. Ezt gyerekkorban az oltóanyagok, később a különféle medikátumok segítségével érjük el, a minél tökéletesebb ellenőrzés, kiszámíthatóság érdekében.

Ha feltételezzük, hogy a hatvanas évek költői mozgalmi a romantikus természetfilozófia és ehhez szorosan kapcsolódó esztétika talajában gyökereznek – ahogy ezt az angolszász kritikában M. H. Abrams *Tükör és lámpás* (*The Mirror and the Lamp*) című, nagy hatású tanulmánya nyomán Altieri és mások meggyőző módon teszik fel –, a romantikus képszerkezetet elemezéséből kell kiindulnunk, és utóbb fel kell vetnünk, mi az a radikálisan más, ami a romantika költészetkonceptiója helyén jelenik meg.

Paul de Man *A romantikus kép intencionális szerkezete* (*Intentional structure of the Romantic Image*) című tanulmányában az alábbi két Hölderlin-verssorra alapozza a romantikus képszerkezet elemzését:

... nun aber nennt er sein Liebstes,
 Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entsehn.
 (*Brot und Wein, stanza 5*)

Virág, szó és eredet kapcsolódik össze Hölderlinnél (a „szó” kifejezést de Man a költői képre vonatkoztatja), mégpedig, és az elemzés szempontjából ez bizonyul fontosnak, nem azonosság alapján (a szó *nem* virág), nem is hasonlóság alapján (nem *olyan*, mint a virág), hanem eredet alapján: mindketten *ugyanolyan módon* erednek.

Ebben a megállapításban viszont ellentmondás feszül. A természeti jelenségek, mint a virág is, őrzik azonosságukat – a történetük vagy sokaságuk nem árulkodik lényegi változásokról (tulajdonságaik hosszú ideig ugyanabban a formában öröklődnek). Ez viszont nem állítható feltétlenül a szóra: a mindennapi nyelv valóban a szavak megszokott jelentésére, szótári alakjára épít (előnyben részesíti a megjelenítés megszokottságát), de ez esetben is felmerül az önkényesség szempontja; és a megszokott jelentés még kevésbé várható el a költői nyelvtől. A szavak nem úgy erednek, mint a virágok: nem a talajban, hanem – képletesen szólva – a semmiben. A romantikus képben paradoxon tárul fel. A természeti tárgy csak akkor vonatkoztatható (eredetében is) a változó természetű költői nyelvre, ha viszonylagos, áthagyományozódó stabilitásáról megfeledezünk: a költői kép ebből a feledésből emelkedik ki. Ez viszont utóbb nosztalgiát, vágyódást kelt valamiféle stabilitás (például vallásos misztikum vagy szerelmi áhítat) felé, ez pedig a megvilágosodás és megnyilatkozás örök, soha be nem teljesülő vágyát gerjeszti a romantikában. „Hölderlin kijelentése tökéletes meghatározása annak, amit mi természeti képnek nevezünk: olyan szó, amely egy epifánia iránti vágyat jelöl, ám szükségszerűen képtelen epifániává válni, mivel tiszta keletkezés. A nyelv lényegéhez tartozik ugyanis, hogy képes a teremtésre, de képtelen elérni az önmagával való teljes identitást, ami a természeti kép sajátja. A költői nyelv nem tehet mást, mint hogy újra és újra terem; mindig létrehoz, s képes arra, hogy jelenléttől függetlenül állítson valamit, ám ugyanezért képtelen megalapozni azt, amit állít (*posits*), legfeljebb csak egy tudat intenciójaként. A szó mindig szabadon jelen lévő az elme számára, s a szavak segítségével lehet a természeti entitások állandóságát kétségbe vonni és megtagadni, újra és újra, a dialektika végtelenül táguló spiráljában.”¹²

Állandóság? Mintha a technikában találná meg ezt a hatvanas évek költészete. A mechanikus szerkezetek, a statika, a gép, a futószalag, a gyártási folyamat vagy a menetrend – vagyis a számíthatóság – a folytonosság és állandóság illúzióját kelti.

(*Megállók és stációk*) Pound metró-verse, a *Metróállomáson* (*In a Station of the Metro*) után a vasút, illetve a sínen mozgó közlekedés olyan jelentős opuszokat

inspirál a New York-i objektivista költészetben, mint Kenneth Kochtól a *Vasúti írószer* (*Railway Stationery*), Reznikoff *Vasútállomás Clevelandben* (*Railway Station at Cleveland*) című verse vagy az *Elhagyja Atocha állomást* John Ashbertől. „Under cloud on cloud the lake is black; / wheeling locomotives in the yard / pour their smoke into the crowded sky” – írja az említett versben Reznikoff. Géfin László megjegyzi: „A vers a természet keze munkáját jelző természetes felhő, és a technológiai képesség, a füstfelhő közt levő juxtapozícióra épül.”¹³

A juxtapozíció, vagyis „melléhelyezés, mellérendelés”¹⁴ mintha önálló szervezőelvvé válna John Ashbery e kötetében.¹⁵ Az *Elhagyja Atocha állomást* című versben Ashbery a szöveget, utalásszerűen bár, de egyértelműen a száguldás összefüggésébe helyezi, a kinti táj, s az utazás képei – és persze olyan szójátékok, mint „denevérárusok” – mellett jelennek meg az „ütköző”, „sorompó” vagy „légszennyezés végállomás” (air pollution terminal) kifejezések. A versszöveg a lexikon fragmentumaiból: szövegfoszlányokból építkezik – O’Hara elképzelését a félkész vagy „nyers” versről talán Ashbery e köteté viszi el szélsőségekig: „az olvasó teljességgel ki van zárva a mű világából”, írja Marjorie Perloff.¹⁶ Az ablak előtt elsuhanó táj konkrétabb részletei egyfajta pastiche-ként jelennek meg, de egységes képpé nem állnak össze. Pontosabban: *vizuális-textuális effektekről* van szó. Felvetődik az is, hogy a szöveget a vonatról szemlélt, elsuhanó táj megjelenéseként értelmezzük, ahogy az állomásról kihúzó vonatból szemlélhetjük; erről egy interjúban Ashbery is beszél. Az „ablakra köhögtem”, jelzi, és lehet, hogy a köhögés következtében az üvegen megjelenő pára okozza ezt az elmosódást (hogy valahogy konkretizálni próbáljuk a versszituációt.) A pára egyébként más asszociációt is ébreszt: az emberi lélegzetnek a hatvanas évek költői közt már-már misztikus szimbolikáját is idézi ez a gesztus. A jelenet (a táj szemlélése a vonatablakból) nem ragadható meg a szöveg alapján; a szöveg sugall, de nem vázol fel tágasságot. Immanenciájától megfosztva, befejezettség híján a szöveg mű-volta és szöveg-volta áll elő, vagyis az alkotás mint tett problémája. Ezzel az alkotás saját létmódjára kérdez rá. Ez az önreflexió ma már nem különösebben lenyűgöző (hiszen időközben a posztmodern művészetelmélet az alkotás és kritika általános gyakorlatává, afféle kötelező rutinná tette): de ne feledjük, hogy Ashbery ezen szövegkísérlete 1962-es kötetében jelent meg. A szöveg ilyen mértékű felbomlása egyfajta éket képez az érzékelés (mármint az eredeti szituáció, a vonatablakból kitekintő lírai én érzékelése) és a befogadó érzékelése közé: maga a szituáció nem élvezhető/interpretálható maradéktalanul, nem ajánlja fel a megérthetőség (egyébként elég alapvető) olvasói élményét.

Ashbery számára nem annyira egyértelmű, hogy a jelenet, mely a költői alkotás alapja vagy talaja, egyértelműen megragadható és megőrizhető az alkotásban. O’Harától átveszi az „alkalom” kifejezést, külvilág és megjelenítés dilemmájában hasonló kérdésekkel küszködik, mint ő, mégis, úgy tűnik,

hogy a fogalmat kicsit másként értelmezi. David Herd idézi Ashbery mondatát, mely a Poetry Now Symposiumon hangzott el 1968-ban (ennek témája a New York-i költőiskola programja volt.) „...nem előre megtervezni a verset – mondta Ashbery, program helyett (állította, nincs ilyen), mégis programként – hagyni, hogy a maga útját kövesse: a figyelem (alert) állapotában élni és késznek lenni a változásra (to change your mind), ha az alkalom (occasion) azt követeli.”¹⁷ David Herd meggyőzően érvel amellett, hogy a New York-i költők baráti körében (O’Hara, Ashbery, Kenneth Koch, James Schuyler, Barbara Guest) forgott az „alkalmi költészet” kifejezés. Paul Goodman *Elő-őrs írás 1900–1950* (*Advance-guard writings 1900–1950*) című tanulmányában „legmagasabb rendűnek” tartja az alkalmi költészetet (Goethe nyomán); tanulmányát O’Hara lelkesedéssel olvassa. Az „alkalmi költészet” kifejezés eredeti jelentésétől (kiemelt, ünnepi alkalmakra való költészet) elszakad, mégis részben hasonló értelemben köszön vissza Goodmannél, aki a költészetnek a mind inkább szétesőnek tűnő társadalomban közösségalapító szerepet tulajdonít.¹⁸ O’Hara az alkalom megragadására a még általánosabb, kozmikus rituálét idéző „marrying the world” kifejezést használja; a kifejezés nem annyira meghökkentő, ha látjuk, hogy a nemzedék költői előszeretettel alkalmazza az „én”, a „világ” és a „műalkotás” viszonylatában a szexuális-rituális szimbolikát. Altieri például az egót a *Bhagavad Gita* fogalmával olyan „szerv”-nek tekinti, mely zenei-szexuális összefüggésben szimbolizálható.¹⁹ Ashbery számára ugyancsak hatalmas élményt jelent Paszternak *Zsivágója* – mint levelezésük tanúsítja, 1958–59-ben olvassák a New York-i költők – s a „teljes szituáció azonnali megragadásának” elve – idézi Herd Paszternakot.²⁰ Paszternak könyve versekkel fejeződik be, ezzel az élettörténet mintegy a költészet apropójává válik. Érthető, hogy ez az életfelfogás (az élet a költői alkotás termékeny talaja, alapanyaga) O’Hara és köre, így Ashbery számára is lenyűgöző; mégis különbséget kell tenni O’Hara és Ashbery költői látásmódja közt. Míg előbbi számára alapvetően a városi környezet burjánzása jelenti ezt a talajt – s a teremtmény képzelet a versben ennek az összetettségnek a megragadására törekszik –, Ashbery, kiváltképpen ebben a kötetben, erőteljesebben koncentrálna a keletkező szöveg összetettségére. Ashbery „az igazi esztéta közönyével” szemléli önmagát is (a saját önmeghatározása!),²¹ és a természet és művészet romantikától örökölt szembenállását sajátos radikalizmussal szünteti meg: nem a művészetet „törli”, hogy a természetnek helyet engedjen, hanem a természetet, hogy „a könyv az önmagukra vonatkozó elemek szabad, dinamikus cseréinek” terepévé válhasson; művészete ezért a legteljesebb mértékben absztrakt művészetté válik. Ez a művészetfelfogás világítja meg az *Elhagyja Atocha állomást* sajátos szövegértelmezését. „Ashbery verse – állítja Altieri – az Atocha station elhagyásának folyamatát mutatja be, nem dramatikusan, hanem ontológiailag. A vers a követeléseket támasztó empirikus világ elhagyásának aktusa, egy olyan kizárólagosan nyelvi egy-

ségekből álló kompozícióért, mely csak az olvasó szabad allegóriateremtő tevékenységének rendjéért felel. Nincs természet és nincs objektivitás... A vers legtöbb, tisztán megragadható nyelvi eleme a »valódi« világban található álmosság iránti igény elől való menekülés útját jelzi.”²²

De milyen irányban való menekülését?

A külvilágot a papíron megjelenő írott grafika, a vers vizuális képe *kiszorítja*. Az *Atocha állomás* jelenségét megragadó szöveg hangsúlyosan vizuális: a szövegtesten belül csak vizuálisan érzékelhető, párhuzamos sorvezetés bukkan fel, mint egyfajta bélyeg vagy pecsét:

A jubileum	Mielőtt még
vén	patkányt
tagokat dupla tokával	
magasan fent	eszünk
kipihenve a kemény beszédet	
szappanbuborék	a festett sarkok
fehér	egészen légszerű
varjúruha	

Az „alkalom” értelmezése a hatvanas évek fordulóján tehát még valamivel kiegészül Ashbrynél: idézi a papírlap fehérségét. A vers vizuális-nyelvi elemeit a térbeli megjelenés síkja, ez az alkalmi tabula rasa tartja össze. A szöveg a lapra utalt, és ami a lapon van, az a szöveg, sugallja ez a kölcsönösség, akár a nyelvszerűség, a kontextus háttérbe szorítása árán is (Ashbery olvasói útmutatóként a *blabble / blabla* szót szerepelteti versének első sorában). Az egymás mellé helyezés szélsőértéke ez: a nyelvi elemek jóformán nyelvi mivoltukra való utalásként, a megbízhatóan rekonstruálható jelentés igénye és reménye nélkül, szóképekként jelennek meg.

Ebben a szélsőséges szövegértelmezésben a papírlap teremti meg a szóalakkok paratextusát.

(*Szerkezet és parataxis: vasút a magasban*) Oravecz Imre „amerikai” kötete – az *Egy földterület növénytakarójának változása* (1979) négy, egymástól meglehetősen eltérő karakterű ciklusra bomlik, melyek közt mintha mégsem a kötet címéül választott ciklus, hanem a *Jelentés az Erie-csatornáról* című lenne az a szövedék, fonal, melyre a többi három felfűzhető.²³ Nemzedéktársai közül talán Oravecznél legszembeütőbb a személytelenség és a provokatív módon objektivista nyelvhasználat viszonya. „Oravecz nagy költészet-konceptje, alighanem a hatvanas évek neoavantgárdjának jegyében, elsősorban a költői személyesség szélsőséges visszaszorítását célozta meg...” – írja Margócsy István,²⁴ és kiemeli e költészet koncepciózus voltát.

Objektivizmusról van szó, de ez érdemben vethető össze Ashberynek az egymás mellé helyezett versszólamokkal való kísérleteivel.

Objektivizmus? Az amerikai költészet objektivista elméletét Olson fejti ki 1950-ben, elsősorban Pound és Williams, illetve Cummings munkáira hivatkozva, híres *Projective verse* című írásában. „Az objektivizmus – írja itt – az ego-ként felfogott egyéniség, a »szubjektum«, a lélek lírai interferenciájától való megszabadulás, attól a különös sejtéstől, mellyel a nyugati ember elhelyezte magát a között, ami ő mint a természet teremtménye (számtalan végrehajtandó feladattal), és a természet egyéb teremtményei közé, melyeket – nem derogáló módon – tárgyaknak nevezünk. Az ember a saját maga számára szintén tárgy...”²⁵ Hasonlóság van a bírósági vallomás és a költő vallomása közt, állítja Zukofsky.²⁶

Látjuk: Olson objektivizmusa mind tárgyát, mind az alkotó ént a természet részeként, a természethez való relációban ragadja meg; ez Oraveczre nem áll. Kötetében erőteljesen érvényesül a jelenlét radikális megragadására irányuló szándék, mégpedig – akárcsak a fentebb taglalt költőknél – erőteljes formai és áttételes filozófiai problematika keretében: de az a fajta természetesség, mely Olsonnál a költői anyag (Altieri szép kifejezésével: a „termékeny talaj”) kezelésében érezhető (vagy akár a hagyomány hanyag, ám mégis természetes használatában), Oravecztől idegen: anyaga hangsúlyosan és kiemelten a mesterséges, a művi, a technikai, a csinált. Kiváltképp szembeötlő ez *Az idő múlása az iparnegyedben*, a *Középnagyati ősz*, a *chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása*, az *Emlékezés az ülőkalauzrendszerre*, a *Roncstelep*, a *Téli túra*, a *szeméttemetőről* vagy az *Egy egyezés fölismerésének előzményei* típusú versekben, melyek egy egyszerűbb „szerkezet” (ez lehet egy tájrészlet, ipari-építészeti objektum vagy cselekményrészlet) tárgy- és szerkezetleírászerű taglalásai.²⁷

A szerkezetszerűség itt poétikai tényező. A *chicagói magasvasút...*, az *Emlékezés az ülőkalauzrendszerre*, a *Roncstelep* vagy *A szeméttemetőről* esetében a szöveg funkciója a vizsgált objektum működésének minél intenzívebb megjelenítése – nyelvhasználatát alárendeli ennek a feladatnak. Míg Oravecz későbbi kötetében, a *Halászóemberben*, mint másutt kimutattam,²⁸ a leírás szerkezete egyfajta parabolikus szerkezet feszültségében jelenik meg (megjegyzem, ennek előzményei is felbukkannak itt: *A régi Szajla* vagy *A gyermekkor módosítása* és *A gyermekkor módosításához „ikerszövegei”* már Szajla-versek), de ez a szerkezet puritánabb: a működést jeleníteni meg, s szinte a működés vonzataként működteti a verset. A költészetre inspiráló valóságot, a termékeny talajt elfedi a működés szerkezete; ez egyfajta *felszíni nyelv* kialakulását eredményezi. Az ilyen szöveg tulajdonképpen a költői nyelv allegóriája: mind a hagyományos (vagyis romantikus) értelemben vett képet, mind az alkotás révén megnyilvánuló személyt hangsúlyosan a horizonton kívül helyezi. „Nyilvánvalóan véletlen, de illusztrációnak önmagát különösen szerencsésen felkínáló véletlen, hogy a kötet címadó verse (*A chicagói magasvasút montrose-i állomá-*

sának rövid leírása), valamint a kötetzáró vers (*Kiskút*) egyaránt »az ember« általános formulát alkalmazza a vers alanyaként” – írja idézett tanulmányában Margócsy.²⁹ Ezzel megszünteti azt a hagyományos viszonyt, mely a romantikus koncepció értelmében költő és tárgya közt fönnáll: a kifejezés nem a szóból ered, ellenkezőleg, annak a helyére kerül.

Úgy is lehetne fogalmazni, hogy Oravecz verse olyan allegória, melynek egyik „jelentettje” maga a szerkezet; vagyis az olvasás maga. A szerkezet leírása az olvasás szerkezetének leírásával érintkezik. A szerkezetleírás egyfajta beavatás szövegévé válik, egyszerre avat be az egyszerű szerkezet működésébe – *A chicagói magasvasút...* esetében az állomáson való tájékozódásba, a magasvasút működésébe –, és az olvasásba: leleplezi, hogy az olvasás is fölfogható egyfajta mechanikusan leírható szerkezetként. A kapott információ fokozatossága, taglaltsága a szöveg fokozatos kiépülésével, taglaltságával mosódik össze, míg nem a két szerkezet lényegében összeér a következő szavakkal: „a környék lakóit fölveri délelőtti / álmából a végletesen megnyúlt csönd”. A „környék lakói” kifejezés visszautal a szöveg konkrét-valóságos eseményére (ez, mint láttuk, mind Olson, mind O’Hara költészetében egyfajta alappont), a „végletesen megnyúlt csönd” kifejezés viszont egyetlen túlzó jelzőjével kiléptet az adott szituációból. Rámutat a szöveg testébe font parabolikus szerkezetre, és áttételesen jelezni kívánja annak – éppen a jelenség-szerkezet részletező leírása miatt végletesen komolyan veendő – visszafogottan metafizikus hangoltságát. Persze nem előzmények nélkül: a látható objektumok egymás mellé kerülésének véletlenszerűsége (hentes, vegyiüzem és utalványbeavató), a „dróthálóketrec” és a „DANGER” fölírat kiemelt említése jóval korábban résnyire nyitja ezt a távlatot.

A szerkezet veszélye minden esetben az esetlegesség: ha megszűnik a működést igazoló funkció – az olvasás –, a szerkezet a feleslegességben hull szét. De nem a „mi értelme tudnunk, hogy ez és ez a szerkezet hogyan működik?” kérdése rántja az összeomlásba, hanem valamiféle filozofikusan hangolt sejtetem: a létezés dolgai esetlegesek, a létezés mélyén lappang ez az esetlegesség, semmi, káosz vagy örvény (hogy Heidegger és Nietzsche kedvenc kifejezéseit használjam).

Oravecz kötete nem tematikusan, hanem problematikáiban filozofikus. Míg egyfelől ragaszkodik a jelenlét radikális megragadásához, mint a nagyjából kortárs amerikai költők, a „szerkezet” – a földrajzi környezet, a tömegközlekedés vagy a hulladékhasznosítás az olvasás – és tegyük most hozzá: az alkotás – szerkezetét is idézi. Oravecz a fentebb taglalt „szerkezetvers-típusát” egyfajta allegória irányában mélyíti el. Nem mond le a pillanat teremtő módon való megértésének igényéről (hiszen akárcsak Olson „topos”-a, megjelentett tárgyai a jelenségeket minél részletezőbb összetettségükben, ellentéteikben őrzik meg), de a megértést is a szöveg szerkezetének – retorikusságának – rendeli alá. A retorika így a megértés allegóriájává válik.

(*A mátrixtól a parataxisig*) Csaknem Altieri hosszasan tárgyalt munkájával egy időben jelent meg Michel Riffaterre átfogó értekezése a költészetéről. A verset talánynak tekinti, mely „állít valamit, de mást jelent” – félrevezetés eredménye. A félrevezetés „értelme” az, hogy az olvasó – a talányok kibogozása során – az „originalitás jelenlétét” érezze meg.³⁰

Riffaterre két fontos fogalmat vezet be, a *hipertext* fogalmát, mely a költői szöveg háterszágát, háttérét alapozza meg – Culler egyszerűen az intertextualitással azonosítja ezt³¹ – és a *mátrixét*, mely szövegesen nem jelenik meg ugyan, de mint valami végső jelentés vagy szövegértelme, a mélyben kitapinthatóan jelen van (ha nyelvészeti példánál akarunk maradni, alighanem a generatív grammatika Chomsky-féle „felszíni” és „mélystruktúrája” jelent megfelelő orientációt). „A költemény a *mátrix* transzformációjának eredménye, mely minimális és betű szerinti (literal) mondat, hosszabb, komplex, de nem betű szerinti parafrázisa. A mátrix feltételezhető, hiszen csak egy szerkezet grammatikai és lexikai aktualizációja. Esetleg egy szóban is összegezhető, ebben az esetben ez a szó nem jelenik meg a szövegben.”³² A mátrix tehát egy absztrakt, láthatatlan szerkezet, mely paradox módon a nem-grammatikusság (a vers talányossága) révén jelenik meg. Csábító lenne ezt a nem-grammatikusságot valahogy az Ashbery által megjelenített költői módra vonatkoztatni, de az az érzésem, hogy ez az azonosítás hibás lenne. Egyfelől azért, mert lehetetlen Ashbery versének esetében olyan egységes jelentést feltételezni, mely mátrixként állna a szöveg mögött – és nagyon is kérdés, hogy bármilyen (akár a leghagyományosabb értelemben véve megjelenítőnek tűnő) szöveg esetében ez a visszafordított transzformáció meggyőzően elvégezhető. Paul de Man kritikája is ezt a szempontot veszi célba. Felteszi, hogy a költői szöveg értelmessége a „költői hang fenomenalizációján” múlik. A költői hang elemzése során olyan szerkezetet feltételez, melyben az aposztrophé (megszólítás, melyben tulajdonképpen a költői hang szólal meg) a beszélőnek (nevezzük „beleértett szerzőnek”) olyan arcát hozza létre (prosopopoeia), mely csak a költői szöveg által és révén létezik, a „valóságban” nem. „A szöveg nem egy jelölőt jelenít meg (mimesis), hanem egy speciális retorikai figurát, a prosopopoeiát. És mivel a megjelenítés maga is figura, egy figura figurája (a prosopopoeia prosopopoeiája) semmilyen vonatkozásban, sem látszólag, sem a valóságban nem leírás, deskripció.”³³

Rendben van – de mit tegyünk az olyan szövegekkel, mint Oraveczé, melyek látványosan nem hozzák létre ezt a figurát, nem jelenítenek meg „arcot”?! A prosopopoeia alkalmas lehet egy bizonyos verstípus megközelítésére... de Oravecz és Ashbery versei esetében más keretet kell keresnünk. Sem a szerkezetversekben, sem Ashbery vizuális szólamokkal dolgozó szövegeiben nem játszik különösebb szerepet a lírai hang (amennyiben lírai hangon – de Man értelmében – a beleértett szerző arcának megteremtését értjük). Szerepét, mint láttuk, Oravecznél a leírt szerkezet megjelenítése, Ashberynél pe-

dig a költői alkalomra, az alkotás pillanatára való rámutatás veszi át. Ashbery kötete (bár lehet, hogy valóban mellécutca az életműben, Ashbery egyik legfontosabb kritikusa, Harold Bloom például szerencsétlen melléfogásnak tartja), mégis az egyik leglényegesebb szempontra mutat rá: a reprezentációk egymáshoz való viszonyának kutatása elválaszthatatlan a nyelv mint leglényegesebb reprezentáció kutatásától. Baudrillard úgy fogalmaz, hogy a jel elvesztette „ideáját” és törés keletkezett jelölő és jelölt között. A mátrix, amelyet Ashbery versének értelmezése során használnunk kell, a filmbeli mátrixhoz³⁴ hasonlítható: mint egyfajta kívülre helyezett gondolat, az értelmezés során újra belsővé kell változtatni. Ashbery költészetére gyakran mondják, olyan, mintha a gondolkodást magát jelenítené meg. Ez a szemlélet félrevezető annyiban, hogy a költészetet a gondolkozással, és nem az alkotással társítja. O’Hara „félkész költemény” fogalma (a „pure verse”) jobban megközeleli a jelenséget. De vajon cél az, hogy egy költemény félkész maradjon? Bizonytalan tartalmú demokratikus verseszmény jegyében szokás hangsúlyozni, hogy az ilyen költemény nagyobb szabadságot, értelmezési terepet enged az olvasónak. Ez véleményem szerint tautológia. Nemcsak azért, mert rendkívül nehéz eldönteni, hogy ki ad nagyobb munkát az olvasónak, Ashbery vagy Shakespeare, hanem azért, mert a telített irodalmi szöveg (vagyis az irodalmi szöveg) mindenképpen megköveteli az olvasó aktív közreműködését... hiszen a szövegben, mely révén előáll, mindenképpen elmozdul jelölő és jelentés; akár törekszik erre a szerző, akár nem. Ugyanígy hibás az az értelmezés, amely – mondjuk Riffaterre értelmében – valamiféle mátrix és az attól való eltérés (a-grammatikusság) értelmében közelít Ashbery – vagy Oravecz – verséhez. Pedig itt a szöveg és a talált tárgy szerkezetének leírása közötti átjárás, az ebből adódó feszültség indítja az értelmezés műveletét. Ashbery versének értelmezésekor pedig nem lehet eltérni attól, hogy a szöveg a versírásnak mint alkalomnak a terméke: a szöveg hiányossága, félkésztsége az értelmezést is az eredeti alkalom, a létrehozás pillanatába állítja. Ashbery nagyon kényes volt arra, hogy hol születik a vers, és több interjúban jelezte, hogy a környezet eseményei befolyanak a vers szövegébe. „A szoba, ahol éppen vagyok, amikor írok, nagyon fontos számomra. Vannak keretek a költő számára, melyek egyfajta reflexióhoz vezetnek... Valahogy kapcsolódásokat keresek, és ki akarom deríteni, hogy miért csinálom éppen ezt, éppen ekkor.”³⁵ De ez az értelmezési keret messzebbre mutat ennél. A versszöveg – az alkalom függvényében – a papíron egymás mellé rendelt kifejezések viszonylatában jön létre. Középponti alakzata ezért az egymás mellé helyezés – a juxtapozíció vagy parataxis.³⁶ Míg az Oravecz-vers esetében a költői hang által át nem szőtt, szándékosan személytelen szöveg egységét a leírt szerkezet (az állomás működése, működőképessége) tartja meg, itt tulajdonképpen a papírlapon rögzített nyelvi viszonyok *állandósága* az értelmezés alapja, a referenciális vonatkozások helyébe az *íráskép mint jelrendszer* lép.

Ez a felvetés egy általánosabb kérdéshez vezet, és ez fel is merül a New York-i költők – nagymértékben az orosz avantgarde (Majakovszkij) és a francia szürrealizmus hatása alatt álló – műhelyében. Az ebben az írásmódban gyakori váratlan, meghökkentő egymás mellé rendelések közül vajon mi dönti el – veti fel O’Hara –, hogy melyik *csak meghökkentő*, és melyik *autentikus*? Szeretnék rámutatni, hogy ez az alkotó és a kritikus kérdése, nem az olvasóé: az olvasónak – fájdalom – az adott, lejegyzett egymás mellé rendelést kell elfogadnia. (Ez a legkorrektebb viselkedés a parataxisal szemben: hiszen éppen ez a különválasztás nem hajtható végre megbízhatóan, ennek lehetetlensége adja az alakzat különös költői erejét.) Egy interjúban költeményeinek nehézségével szembesítik Ashbert; mire ő visszakérdez: mit ért nehézségen? „Például a nyelv, a szintaxis nehézségét. Költeményeit olvasva nem vagyunk felkészülve a juxtapozíciók fajtáira, melyek sok költeményében előfordulnak.” „Nem hiszem, hogy bárki is fel lehet készülőve általában a juxtapozíciókra” – feleli Ashbery.³⁷

A parataxisban (juxtapozícióban) kell látnunk azt a retorikai eszközt, mely a szövegalkotás jelenébe állít; kitesz a készítésnek, hogy a szöveg esetlegességével és határozottságával: a létrehozás alkalmával nézzünk szembe. Jelentősége ezért megelőzi a metaforikus és metonimikus szerkezeteket a késő modernséget követő költészetben, de kétségtelen, hogy – logikailag – ezek le származottja: az olvasás mint technika áthagyományoz egyfajta praktikus tehetetlenséget. „A szimbolizmussal ellentétben – írja Smith³⁸ – a francia szürrealizmus célul tűzte mind a vizuális, mind a verbális művészetekben a világlátás megszokott módjának juxtapozíciókon keresztül való kizökkentését. Amikor a költők nyelvileg elkötelezték magukat a szürrealizmussal, általában maximalizálták a jelölő és jelölt közti kapcsolat önkényességét, hogy ezzel újabb jelölteket lendítsenek mozgásba. Az eredmény a költemény mint egész lokalizált, heterogén képekre való drasztikus, mégis felszabadító felörlése. Ez az eredmény nem totális anarchia. Sőt, az archetipikus szürrealista vers a szinekdochikus kapcsolatok összetett hálózatát tartalmazza, ahol is a rész és egész közti viszony hihetetlenül távoli, megteremtve ezzel azt, amit »új metonímiának«, az asszociáció új formájának hívunk. A szürrealista vers lélegzetelállítóan váratlan juxtapozicionált jellege gyakran olyan szinekdochikus szekvencia következménye, melyben az érintkező elemek hiányoznak, vagy máshol bukkannak fel a versben.” Smith példája – André Breton egyik verse alapján – olyan szinekdochikus hálózat, ahol az „élet–természet–fa–ág” alkot logikailag érintkező sort. Ashbery verse azonban, láthatjuk, nem akar ilyen összefüggést teremteni; Oravec pedig egy mechanikus, önmagában érdektelen szerkezet leírásával teremti meg ezt az összefüggést. Egy lépéssel tovább kell mennünk tehát abba az irányba, melyet Smith egyébként jelez. Előfordulhat, és az *Atocha station* elhagyása után – a száguldás élményében – az érintkező elem, a látvány tökéletesen hiányzik; vagy, mint Oravecznél látjuk,

a metonimikus kapcsolatot egy tágabban értelmezett szinekdochikus kapcsolat, egy működő szerkezet részeinek egymáshoz illesztése – a mechanika látványa – váltja fel.

Nincs más hátra, mint hogy rámutassunk: kölcsönös viszonyról, kölcsönös egyensúlyi helyzetről van szó. A versolvasás kultúra által kódolt gesztusa a parataxis – mely tulajdonképpen nem alakzat, de nem is értelmetlenség – egy retorikai alakzat értelmezésének mintájára, a felvázolt viszonyok között összefüggéseket teremtve fejt fel. Nevezhetjük ezt a fehér papírlap misztériumának is: ha egy lapon vizuális jeleket látunk, és azt mondják nekünk, hogy az „vers”, akkor az általunk ismert stratégiákat munkába fogva meg fogjuk teremteni a jelek értelmezési kereteit. A parataxis ebben az értelemben mindig az önreflexió bélyegét hordja, hiszen az önkényesség mindig jelen levő hangsúlyozása révén a versként való előállítására, az „alkalomra” utal. (Akkor is, ha szövegszerűen nem tartalmaz saját előállítására vonatkozó megjegyzést.) Miközben az eredeti alakalom, saját előállása jelenetét idézi, rákérdez azon nyelvi összefüggés természetére, mely a hagyományos alakzatok (például a metafora vagy metonímia) mélyén munkál. Ebből következik, hogy a befogadót, aki az ilyen szöveget elfogadja versként, az alkotás eredeti jelenetébe állítja. Egyetérthetünk tehát azzal, aki azt állítja, hogy Ashbery e kötetében szereplő versei mintegy belülről mutatják meg a gondolkodást; de ki kell ezt egészíteni azzal a megjegyzéssel, hogy nem a szerző, hanem az olvasó gondolkodását jelenítik meg belülről... akit a parataxisal való szembesülés helyez el ebben a jelenetben. És Oravecz szerkezetei? A „természetes módon” eredő kép helyét töltik be, sugallva, hogy a parataxis, ez a szélsőség megelőzi a „természetes nyelvet”...

A parataxis a versolvasás alapszerkezetével érintkezik, ott, ahol a szöveg kiemelkedik a nyelvből; ezért a legfontosabb retorikai alakzatok, a metafora és a metonímia mellett kér helyet.

JOHN ASHBERY

Elhagyja Atocha állomást³⁹ (Leaving the Atocha station)

A sarkkörü méz blabla a jelentés miatt ez okozza a sötétet
 És kiránt belőle minket megismerjük
 mialatt ő... S amit árulnak a sült denevérek
 lógnak a pálcákon, hogy imád fenyegetése összecsuklik...
 Mások... huss
 a kert melyet csontozol
 s betakarod az eltávozókat... A vak kutya kivételezettséget sugall...
 kényelem a tökéletes kátrány gramm nukleáris világ bank tulipán
 Kedvez valakinek közel az éji tű
 formaldehidet tölt. eltépik tőled az asztalt
 Hirtelen és közel vagyunk
 Megízleljük a gyökeret amikor azt hiszed
 generátor az otthonok szeretnek pillantva lenni

Megviselt sámli villan galambok a tetőről
 traktort nyomatnak facsarják
 Elhagyja az Atocha állomást acél
 fertőzött ütközők a csavarok
 mindenütt kutak
 legföül eltörölt rossz-fény
 madárijesztő vetül Idő, haladás és jó érzék
 visszaüt a boltosok sötét vére
 nem tudsz megnevezni erdőt részeg tekercsek
 a teljesen új olasz haj...
 Bébi... jég hull a portóiból
 A jubileum Mielőtt még

vén patkányt
 tagokat dupla tokával
 magasan fent eszünk
 kipihenve a kemény beszédet
 szappanbuborék a festett sarkok
 fehér egészen légszerű
 varjúruha
 s mikor visszafogadott a térség
 a személy elhagyott mint a madarak
 pánik a tűnő fény miatt
 utált fejek közt, messze az amnéziás
 állandó lakás lerakat mennyiséget tud
 főfő aggastyán... lelkesítő bolha

így aztán körbefordulunk
meglátjuk nem az hogy belépünk
nyavalyatörős kópéság kényszerítő sorompó
kikölcsönözni dagálynak kitett fennsík
a morzsái fölött, üldöz téged
s a bosszú, mely eléri
megalapítja a keselyűt a
mezővidék felett köhögésvédelem
gyilkolóötös. Légszennyezés végállomás
tiszt a fing genitális lelkes lábujj tűske album komoly esti lobbanás
a tő fölött neked személyiség
 kivilágítva... mormolás
Szabad vagy beleértve a hordókat
feje a hattyúnak erdészet
esti és csillagok kérdés
Ez mind, azt mondja
 és siet az egyenlet
abroncsaiba valószínű
 abszolút pép a jobb
entitás boltláncolat varrógép nyitotta könyveiket
 Az ár elragadott
 Az ablakra köhögtem
múlt hónapban: zamat, korábban
mint a pantalló hanyatlanak
 a barackok több
ököl
ugrik várja a csorda
hamis televényföld behoz
 legközelebb körül

Prágai Tamás fordítása

1 Robin Blaser *The Violets: Charles Olson and Alfred North Whitehead* című esszéjét idézi Steve McCAFFERY *Prior to meaning. The Protosemantic and Poetics*, Illinois, Northwestern University Press, 2001, 35.

2 Linda HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, London–New York, Routledge, 1989, 6–7.

3 A csoporttudattal kapcsolatos fenntartásokról lásd David LEHMAN, *The last avant-garde: the making of the New York School of Poets*, New York–London–Toronto–Sydney–Auckland, Doubleday, 1998, 26–28.

4 Uo., 26.

5 Hazel SMITH, *Hyperscapes in the poetry of Frank O'Hara*, Liverpool University Press, 2000, 54–79. A „hyperscape” nagyjából: hiperkép, de mind az „image” (költői kép), mind a scape (tájkép) fordításával bajban vagyok, s többnyire mindkettőt egyszerűen képnek fordítom.

6 Uo., 57.

7 Charles ALTIERI, *Enlarging the Temple. New Directions in American Poetry during the 1960s*, Lewisburg, Bucknell University Press–London, Associated University Presses, 1979, 15. Az 1960-as évet egyébként valóban fordulópontnak lehet tekinteni az amerikai költészetben, ekkor jelent meg ugyanis a nagy hatású *The New American Poetry* antológia Donald Allen szerkesztésében. „Allen-nek és költőinek, kiváltképp a »Projektive Verse« Olsonjának a modernizmus véget ért” – írja Marjorie PERLOFF. (*21st-Century Modernism*, Malden, Mass. & Oxford, Blackwell, 2002, 2.)

8 HUTCHEON, i. m., 33–34.

9 Uo., 35–36. Hutcheon idézi Robert Siegle, *The Politics of Reflexivity: Narrative and the Constitutive Poetics of Culture* című művét. (Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1986, 225.)

10 A „phüsis” klasszikus értelmezésének kiváló összefoglalásában Geoffrey E. R. LLOYD (*Greek antiquity: the invention of nature*) kimutatja, hogy a szó eredeti értelmében magában foglal lényegében „minden materiális objektumot, tulajdonságaikkal és jellemvonásaikkal egyetemben”, ám már Arisztotelész világosan lát három problémacsoportot: 1. hogyan értelmezzük azokat a jelenségeket, melyek „nem szabálykövetők” (metafizika); 2. hogyan értelmezzük az emberi természetet; 3.

és hogyan vessük fel *phüsis* és *nomos*, természet és kultúra viszonyának kérdését. A mi szempontunkból kiváltképp az utóbbi – a reneszánsz, felvilágosodás és romantika korszakaiban egyaránt ebben az oppozícióban felmerülő – kérdés hangsúlyos. (John TORRANCE [szerk.], *The Concept of Nature*, Clarendon Press, 1992, 9–10.) John Stuart Mill például a „természet” szónak két alapvető jelentését különbözteti meg: az egyfelől a „dolgok teljes rendszere, járulékos tulajdonságaikkal együtt”; másfelől az, ami a „mesterséggel (artifice) áll szemben” – állapítja meg az említett kötet Előszavában John Torrance (vi.).

11 LEHMAN, i. m., 3.

12 Paul de MAN, *Olvasás és történelem. Válogatott írások*, Bp., Osiris, 2002, 123.

13 GÉFIN László, *Ideogram. History of a Poetic Method*, Austin, University of Texas Press, 1982, 59. „Felhő és felhő alatt fekete a tó; / a külső pályaudvaron gördülő mozdonnyok / a zsúfolt égbe öntik füstjüket” – hangzik Rezinkoff versének idevágó részlete saját fordításomban.

14 Az angol irodalomelmélet e bevett terminusa a magyar irodalmi gondolkodásban kevésbé honos (a *Világirodalmi Lexikon* például nem tartalmazza). Tanulmányomban – hasonló értelemben – inkább a parataxis (mellérendelés) fogalmat használok.

15 A vers a *The Tennis Court Oath* című kötetben jelent meg 1962-ben.

16 „Fragments of a Buried Life”. John Ashbery's *Dream Songs* = David LEHMAN (szerk.), *Beyond Amazement. New Essays on John Ashbery*, Ithaca–London, Cornell University Press, 1980, 77.

17 David HERD, *John Ashbery and American Poetry*, Manchester University Press, 2000, 7.

18 Az alkalmi (occasional) kifejezés ilyen értelemben tér vissza Paul H. FRY, alapvetően az angol romantikát taglaló munkájában (*A Defense of Poetry: Reflections on the Occasion of Writing*, Stanford, Stanford University Press, 1995); illetve Herd említi még David Kennedy fontos, az angol költészet 1980–94-ig tartó szakaszát taglaló könyvét, melyben szintén hangsúlyosan szerepel a kifejezés (David KENNEDY, *New relations: the refashioning of British poetry 1980-94*, Bridgend, Poetry Wales Press Ltd., [Siren], 1996).

19 ALTIERI, i. m., 43.

- 20 HERD, *i. m.*, 11.
- 21 ALTIERI, *i. m.*, 164.
- 22 Uo., 164–165.
- 23 Nyilván nem mellékes, hogy egybegyűjtött versei is *A chicagói magasvasút...* cím alatt jelentek meg (Helikon, 1994).
- 24 MARGÓCSY István, *Ornamentális minimalizmus? Oravecز Imre költészetéről*, Alföld, 1995, 10, 53–58.
- 25 Charles OLSON, *Selected writings*, New York, New Directions, [1966], 24.
- 26 Idézi GÉFIN, *i. m.*, 60–61. L. S. DEMBO *The 'Objectivist' Poet: Four Interviews* című tanulmányát (*Contemporary Literature* 10 [1969], 194–195.).
- 27 Ezek Kulcsár-Szabó Zoltán tanulmányában is külön csoportot alkotnak: „A poétikai »regisztértől« teljesen eltávolodó szövegek általában hosszú leírások (*A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása*, Emlékezés az ülőkalauzrendszerre, Rocstelep, Téli túra, *A szeméttemetőről*, Egy egyezés fölismerésének előzményei), amelyek a végletekig menő pontosságot imitálják nyelvhasználatukban” – jegyzi meg az Alföld említett számában (1995/10, 66.).
- 28 *Krónika vagy prófécia? = A teraszon vidám társaság*, Bp., Parnasszus, 2001, 19–24.
- 29 MARGÓCSY, *i. m.*, 55.
- 30 Michel RIFFATERRE, *Semiotics of Poetry*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1978, 1.; 13.
- 31 Chaviva HOSEK–Patricia PARKER (szerk.), *Lyric Poetry: Beyond the New Criticism*, Ithaca and London, Cornell U.P., 1985, 47–48.
- 32 RIFFATERRE, *i. m.*, 19.
- 33 HOSEK–PARKER, *i. m.*, 55–65.
- 34 Nem véletlen, hogy a kilencvenes évek egyik legsikeresebb filmje (melyben egyébként először alkalmaztak jelentős mértékben humán animációt), a *Mátrix* nyitó és záró képsora fekete képernyőt idéz, melyen zöld betűk peregnek vízcseppekhez hasonló módon, de nem állnak össze jelekké. „Sajnos senkinek sem lehet megmondani, hogy mi a mátrix, neked magadnak kell megtapasztalnod” – közli a filmbéli szellemi vezető (Morpheus) a főhőssel (Neo) a beavatás pillanatában, amikor Neo fontos sorsválasztás előtt áll.
- 35 Idézi HERD, *i. m.*, 147.
- 36 Jacobson a „proximity” (közelség) fogalmát használja – ez a juxtapozíció más irányba mutató, és talán elsősorban a szürrealista szöveg értelmezésére alkalmas „párja”. Ez a fogalom ismert a New York-i költők körében, lásd HERD, *i. m.*, 37.
- 37 Uo., 148.
- 38 SMITH, *i. m.*, 86.
- 39 A *The Tennis Court Oath* (1962) kötetből.

Borián Elréd:
Zrínyi Miklós a pálos és a jezsuita történetírás tükrében

Borián Elréd *terra incognitára* kalauzolja az olvasót: ma alig olvasott jezsuita és pálos történetírók műveit elemzi. Még legnagyobb latin történetíróink is olvasatlanul maradnak, ha nem hozzáférhetők tudományos igényű, teljes, modern magyar fordításban – jól mutatja ezt Istvánffy példája, vagy Bethlen Farkas népszerűségének növekedése a fordítás megjelenése óta. A pálos Kéry János neve talán ismerősen csenghet a XVII. század avatott kutatóinak fülében, Pray Györgyről annyit legalább mindenki tud, hogy ő adta ki elsőnek a *Halotti beszédet*, de a többiek, Kornéli János, Kazy János és Ferenc, Kéri Bálint, Schmitth Miklós, Palma Ferenc Károly csak könyvtári tömörített polcain élnek, némelyikük nevét még az *Új Magyar Irodalmi Lexikon* sem ismeri. Ennek megfelelően a rendelkezésre álló szakirodalom is gyér, jórészt a XIX. századból, vagy a XX. század első feléből származó rendtörténeti művek, melyek nem vállalkoztak arra, hogy a történetírók kutatási módszereit, *ars historicájukat*, torzításait, „meta-történelmüket” megbolygassák. Készülhetne erről a területről egy nagy biográfikus, módszertani, rend- és politikatörténeti összefüggéseket tárgyaló, összegző tanulmány, de ehhez a sokszor kéziratos, vitatott szerzőségű művek esetében aligha állnak rendelkezésre egyelőre a feltételek. Épp az általuk és Hevenesi Gábor, Cornides Dániel, Kaprinai István által összegyűjtött forrásanyag alapján születtek meg azok az alapvető XIX. századi történeti forráskiadások és művek, melyek után haszontalannak tűnt később kézbe venni Timon Sámuel, Kazy Ferencet, vagy Palma Ferenc Károlyt, és egyedül talán Katona István műve élte túl az elmúlt kétszáz évet. Az utóbbi időben szerencsére úgy látszik változás állt be: Szelestei N. László korábbi tudóslevelezéskiadásai után Molnár Antal is több tanulmányt szentelt XVIII. századi ferences történetíróknak, Borián Elréd pedig egy megkerülhetetlen összefoglaló művet tett le az asztalra a XVII–XVIII. századi rendi történetírásról.

Borián Elréd témaválasztása kitűnő: mi más lehet jobb terület, hogy a rendi történetírás belső mozgatórugóit, a nemzeti tudat születését megfigyeljük, mint Zrínyi Miklós történeti recepciójának feltérképezése? Az első fejezet a pálosokat tárgyalja: ők ugyan a történetírás nagy XVIII. századi fellendítésében nem vettek részt, de Zrínyivel szövődő szoros kapcsolatuk miatt mindenképp elsőseget érdemelnek. Az első ismertett Zrínyi-elogium, Kéry János Zrínyi halálára írt gyászbeszéde, majd ennek összevetése Kéry későbbi *Martis Turci ferocia*-jával érdekesen láttatja az 1664 és 1672 közti magyar politikai változásokat egy pálos szemszögéből. A Zrínyi-követő Esterházy Pál halálára Vargyassi András kőszegi plébános írt magyar nyelvű búcsúztatót, és Borián Elréd meggyőzően bizonyítja, hogy Zrínyi kifejezései, szavai több közvetítőn keresztül idáig ekhóznak. (Függelékben Kéry latin beszédének fordítása, és Vargyassi *Titkos értelmű napjának* magyar szövege is olvasható, amelyből megtudhatjuk, hogy Esterházy Pált zavarta a héflányi fürdőben „a fürödő sze-

mélyeknek szokott csintalansága”, és ezért állítattott fel ott egy Szűz Mária-képet.) Megjegyzem, Kéry János meglepő módon Horatiushoz és Vergiliushoz hasonlítja beszédében Zrínyit, azonban a *Syrena*-kötet előszavában nem „e két latin költő” szerepel, hanem Homérosz áll Vergilius mellett, Horatiust csak név nélkül idézi Zrínyi. (38.)

A pálosokat a korabeli Európa legbefolyásosabb rendje, a jezsuiták követik: itt is először Zrínyi személyes jezsuita kapcsolatairól olvashatunk. Bár nem rokonszenvezett a jezsuitákkal, mégis minden téren megkerülhetetlennek bizonyultak a XVII. században – Borián Elréd felsorolását csak egy adattal egészíteném ki. A téli hadjáratat követő nemzetközi ünnepség során Forstall Márk *Stemmatographiája* szerint egy jezsuita is megszólalt, Johann Grueber, aki kínai missziója során elsőként kelt át Tibetben, és adott leírást Athanasius Kircher számára a lhaszai Potala-palotáról. A misszió után Sárospatakra relegált Grueber dicsőítő verse természetesen arról szólt, hogy Zrínyi híre az Óceánon is eljutott a világ túl-sarkába. A fejezetben először két külföldi vendéggel találkozunk: Léonard Frizon francia jezsuita 1665-ben Zrínyi halálára írt szónoklatának különböző kiadásait helyezi el a szerző a politikai események folyamatában, majd az osztrák Franz Wagner I. Lipót koráról szóló történeti művét veszi szemügyre. Itt is van egy adalék: Frizon művének 1665-ös kiadását feltételezte Molnár Imre és őt követve Borián Elréd, azonban egy internetes könyvkatalógus szerint 1666-ban jelent meg a mű Poitiers-ben (példánya a paderborni érseki akadémia könyvtárában található), leírása szerint egy dicsőítő költemény társaságában – érdemes lenne ezt is feldolgozni (*Inclyto heroi Nicolao Comiti Serino ... Turcarum terrore, panegyricus in regio Pictaviensi collegio postr. Calend. nov. a. 1665; eiusdem Carmen autoris in eundem invictissimum ducem ... a P. Leonardo Frizon S. I., Poitiers, Fleuriau, 1666*). Wagner műve, mint Borián Elréd bemutatja, alapvető kiindulópont volt a XVIII. századi magyarországi jezsuita történetírás számára, hivatkoztak rá, vitáztak vele. (Itt egy sajnálatos, és sokszor visszatérő elírásra kell figyelmeztetnem: Lipót császár nevezetes olasz történetírójának neve helyesen Gualdo Priorato és nem Prioratro.) Kissé szervesen illeszkedik a gondolatmenetbe Leibniz Zrínyi-értékelésének Wagnerével való összevetése – azt hiszem, Leibniz e műve egyáltalán nem került szélesebb olvasóközönség elé, és azt végképp túlzónak tartom, hogy ezt Voltaire olvasta volna, és emiatt, mintegy következetesen vitatkozva Leibniz Thököly-értékelésével, érkezett volna Candide útjának végén Törökországba, az erdélyi fejedelem udvarába. (158.) Egy másik, bibliográfiai probléma, hogy a Wagner-bevezető még csak egy OSZK katalóguscédula alapján feltételezésként említi, hogy ő fordította latinra Montecuccoli aforizmáit, majd ez tényként szerepel néhány lappal később. (155., 160.)

A szinte alig ismert Kornéli János munkásságának feltárása sok izgalmas felfedezéssel kecsegtet, és Borián Elréd meggyőzően magyarázza a jezsuita Zrínyi-kultusz eredetét a hősi ideál XVIII. századi szükségével, a felső-magyarországi jezsuiták földrajzi kötődésével és Báthori Zsófia hatásával. A következő, Kazy Ferencről szóló fejezetben Borián Elréd még Tarnai Andort is helyesbíteni tudja Timon Sámuel *Synopsisa* 4. és 5. könyve kapcsán – a szerző valójában Kazy János; egy Timonnak tulajdonított történeti kéziratról kiderül, hogy annak csak az eleje Timon műve, a többi Kazy Ferentől vett másolat. Különösen érdekesítő a két jezsuita központ, Nagyszombat és Kassa ellentétének története, ami a jezsuiták történetírói felfogásában is megnyilvánul. Kéri Bálint és Schmitth Miklós kisebb jelentőségű munkásságának ismertetése után a szerző rátér a három legjelentősebb jezsuita történetíróra: Palma Ferenc Károly, Pray György és Katona István Zrínyi-képét ismerteti. Palma már egyértelműen csak a nemzeti hős Zrínyi látószögével tud azonosul-

ni, Montecuccoli tevékenységét kiadásról kiadásra negatívabban ábrázolja, és mindez egy polgári prédikátor, Kecskeméti Zsigmond művében kulminálódik, aki 1795-ben megversette Palma népszerű *Notitiáját*. Az udvarhű Pray Zrínyi-émlítéseinek összegyűjtése és kiértékelése sajnos csak szűk körű megállapításokra ad lehetőséget, a cenzúrával harcban álló Katona István *Historia criticája* azonban még ki nem aknázott forrásokat is tartogat a Zrínyi-kutatásnak, mint az 1663. évi grazi haditanácshoz intézett panaszos Zrínyi-levél egy szövegváltozata. (264.) Érdekes lenne megvizsgálni, hogy ez a jezsuita Zrínyi-recepció (főként Palmáé) hatott-e valamilyen módon Ráday Gedeon, Csokonai és Kazinczy Ferenc kezdődő Zrínyi-kultuszára, hogy folyamatossá tehető-e a megszakadtnak vélt Zrínyi-hagyomány a XVIII. században.

A könyv azonban többet nyújt, mint a címe sugallja: először is szerepel benne egy történeti tanulmány Lippay és Zrínyi kapcsolatának alakulásáról, majd Zrínyi költészetéről olvashatunk több közelítést a labirintus szimbólumának alkalmazásával. A Lippay–Zrínyi-tanulmány alapos összefoglalása egy ellentmondásos és egy egyenes politikai egyéniség kapcsolatának, történeti fordulópontjainak. A kötet zárófejezetei a labirintus-szimbólum jegyében a *Syrena*-kötet allegorikus értelmezésének lehetőségével foglalkoznak. Úgy gondolom, nemcsak Borián Elrédére, hanem az összes allegorikus értelmezési kísérletre érdemes lenne alkalmazni Zrínyi kedves szerzőjének, Francis Baconnek két kritériumát, aki a *De sapientia veterum* előszavában szigorúan rögzíti az allegorizálás határait. Az első alapszabály, hogy a szövegbeli nevek kapcsolatban legyenek a jelölt cselekvőkkel, a második értelemmel (így lesz például John Barclay híres politikai allegóriájában, az *Argenis*ben Germaniából Mergania, vagy Bethlen Gábor *Transsylvania princepséből Peranhylaeus*, ami az 'erdőn túli' görög fordítása); míg a második, hogy a cselekmény annyira abszurd és értelmetlen legyen a felszínen, hogy nélkülözhetetlenné tegye a jelentésbeli síkváltást.

Borián Elréd szerint az *Arianna sírása* című költeményben Théseus: Transylvania, Arianna pedig: Magyarország. Az első kritériumot csak Théseus és Transylvania T betűje teljesíti, a második próbát viszont a költemény nem állja ki – ugyanis tökéletesen érthető. Az allegóriákat érdemes az allegorizálásba be nem vont szövegelemekkel egybevetni, ha azt szeretnénk látni, hogy mennyire lehet releváns az értelmezés. Az *Arianna sírása* a *Syrena*-kötet narratológiaiailag legfurcsább költeménye: a szerző nemcsak mint elbeszélő hang jelenik meg benne, és nem is veszi fel egyből a könnyező Arianna álarcát, ahogy mondjuk a kötetzáró epigrammákban, hanem külön erőfeszítést tesz arra, hogy az olvasó illuzorikus valóságreferenciával magát Zrínyit, az ő történeti-fizikai énjét feltételezze beszélőként. Ezt az a műfogással próbálja elérni, hogy a szerepként vállalt mitológiai alakot, Ariannát, mint saját magára vonatkozó példázatot vezeti be: „Halljad meg most Téseus hitetlenségét, / És annak magadra vegyed értelmét; / Halljad Ariannának siralmas versét, / S nagyobbak véljéd háládatlan éltedet.” A megszólítás a fikció szerint nem az olvasónak szól, hanem az előző versszakban is felelősségre vont, Zrínyit elhagyó hölgynek (vö. 9. vsz.: „utánad járásom” – ezzel szemben Borián, 353.). A vers és a példázat célja tehát, hogy a hűtlen szerelmet felelősségre vonja, és büntudatot ébresszen benne, ami annál nagyobb lesz a mitológiai történet fensége és szépsége által. Kérdés, hogy ebbe a versszerzői keretbe hogyan lenne beleilleszthető egy allegorikus értelmezés? Ha feltesszük, hogy Arianna Magyarország, Théseus Erdély, akkor kicsoda a narrátor szerelme? Esetleg Rákóczi György példáján meghatódva kellene visszatérnie Zrínyihez? Ha a narrátor Magyarország, és a szerelme Erdély, akkor az egyetlen allegóriát valószínűsítő elem, Théseus és Transylvania közös T betűje is elvész – ráadásul nehéz megmagyarázni, hogy miért épp Cupido „csinált nagy

sebet” Magyarország „szívében”, és miért énekelne Magyarország Márst? („Én Márst énekelek haragos fegyverrel, / kínzó szerelmemet hogy felejtsem el.”)

A *Syrena*-kötetet elemző részt elrontják az ehhez hasonló apodiktikus állítások, kellően alá nem támasztott kijelentések. Borián Elréd szerint a „Sors bona nihil aliud” jelentése: „Kegyelem, semmi más.” (339.) Ha Zrínyi ezt akarta volna írni, akkor azt írta volna: „Sola gratia, nihil aliud.” Ezt persze protestáns felhangja miatt sem írta volna le, de a sorsot, az osztályos részt összekeverni az isteni kegyelemmel eszébe sem jutott volna. Klaniczay Tibor már doktori disszertációjában megnyugtatóan tisztázta a *providentia* és a *fatum*, avagy sors viszonyát Zrínyinél. A *providentia* és *gratia* megkérdőjelezhetetlenül van, létezik; a fortuna és a fátum pedig az, amit az ember ebből láthat, megszólíthat: kérdőre vonható, vádolható, provokálható, egyfajta homokzsák az Istennel való viszonyban. Nem hiszem, hogy Zrínyit különösebben foglalkoztatták kora tisztán teológiai problémái: amikor például a *Szigeti Veszedelem* után a Fortuna-diskurzusban új választ keres a „miért bünteti Isten a jókat is?” kérdésre, nem a protestáns vagy katolikus teológia választát adja, hanem a protokapitalista Jean de Silhonét, ami szerint az isteni végcél az emberi társadalom fejlődése. Megjegyzem, Loyolai Ignác és Zrínyi kegyelemtana között sem látok olyan szoros összefüggést: Zrínyi sehol sem mondja, hogy „úgy vesd latba minden erőfeszítésed, mint ha te semmit sem tennél, hanem mindent egyedül Isten”. (134.)

Borián Elréd a címlapon lévő hajót is történeti-politikai kontextusban szeretné elhelyezni és ehhez idéz számos közismert antik forrást, ahol a hajó az államot szimbolizálja. Azonban ebből nem következik, hogy azonnal levonjuk a tanulságot: „A Zrínyi-kötet emblémáján levő hajó szintén az államot jelképezi.” (340.) Állításának alátámasztásához nem cáfolja meg a kötet címét, azt a kijelentő mondatot: „Adriai tengernek Syrenaia Groff Zrini Miklos”, amelyet Klaniczay elemzett meggyőzően. Általános elfogadott nézet, hogy a sziréna költőt jelent, a hajóról pedig maga Zrínyi beszél az eposzban, hogy „Már én magnesküvem portushoz hoz engem, / Szerencsésen jüttem által ez tengeren” (XIV, 3), úgyhogy ha a költő a kormányos, a művet akár a hajónak is érthetjük. Szintén nem támasztja alá a politikai értelmezést Zrínyi legkedvesebb költője, Marino *La Galerijája* 2. könyvéhez írt bevezetője, melyet máshol már idéztem: „Az erény egy tenger, amely az emberi szellem hajóját irányítja a szép és dicséretes cselekedeteken keresztül a dicsőség boldog kikötőjébe. De igaz, hogy ezen a tengeren minden időben, akár viharban, akár derült ég alatt, nagy a hajótörés veszélye...” Marino aztán hosszasan elemzi az erkölcsi veszélyeket, a sziréneket, a remorákat stb. – ha valami, akkor az a szöveg lehet a *Syrena*-címlap megfejtése, ott azonban egy szó sem esik az államról. Jól tudjuk, a *Szigeti Veszedelem*ből teljesen hiányzik az allegorikus értelmezés iránti igény, ami a kortárs eposzokban (Tasso, Marino, Errico, de említhetnénk a Zrínyire nem ható Spenser *Fairie Queene*-jét, vagy de Scudéry *Alaricját*) a szerző által sugallt, az egyes énekek előtt rögzített, szigorúan morális allegória – sosem politikai. A kortárs epikus allegória általában a Vergilius-értelmezésekből örökölt „a főhős sorsa=az ember lelkének útja a bűnöktől az erényekig” sémához igazodik, Zrínyinél azonban ez nem is lenne lehetséges, hiszen a szigeti várvédőhöz semmilyen bűn nem tapad. Zrínyi eposzi nyelve alapvetően egyrétegű, nem tesz lehetővé kettős olvasatot, emiatt nem találhatók allegorikusnak mondható részek. Az egész cselekményen végighúzódo, folyamatos allegória pedig teljesen ütközne az eposz tendenciájával, amely mintha szándékosan szimplifikáló lenne – elég a lineáris cselekményvezetésre, az *ab ovo Leda*e induló kezdetre, és a kevés *oratióra* gondolni: az *in medias res* a cselekményt sokkal átteleesebbé tehetné volna.

Mindent egybevetve fontos művel gazdagodott mind a Zrínyi-kutatás, mind pedig a XVII–XVIII. századi rendi történetírás története. Számos új filológiai és történeti adalék merült fel, és a mű jól egyesíti a történelmi és az irodalmi elemzés módszereit. Külön öröm, hogy a könyvet számos, a szövegeket valóban megvilágító illusztráció egészíti ki, és a kötet végén található névmutató is megbízhatónak bizonyult mindahány esetben. (Pannonhalmi füzetek 50., Pannonhalma, 2004, 408 lap.)

KISS FARKAS GÁBOR

Vajda Péter művei

A magyar romantika teljesebb értéséhez szükséges életművek egyikéből jelent meg válogatás a Magyar Remekírók új folyamának darabjaként. Ideje volt. A legutóbbi ilyen kötet (Lukácsy Sándor válogatása, Fenyő István tanulmányával) emberöltővel ezelőtt, 1972-ben jelent meg, ráadásul Veszprémben, így a felsőoktatás hallgatói számára szinte könyvritkasággá vált.

Vajda Péter irodalomtörténeti helyét (mint annyi kortársát) Toldy Ferenc határozta meg; véleményének sommázata most a könyvjelzőn olvasható. Toldy az éppen csak differenciálódni kezdett tudományok (nyelvészet, filozófia, természettan) és a költészet határára helyezte az életművet; megállapítva egyúttal, hogy alkotásaiban sem „a tiszta tudományos”, sem „a tiszta költői formát” nem sikerült kialakítania. Toldy szakszerűségéhez kétség sem férhet, ő Vajdát tisztos Vörösmarty-epigonnak tartotta, ám megfedkezett arról, hogy az adekvát műfaj megtalálása, netán megteremtése még a *Csongor és Tünde* szerzőjének is csak nehézségek, tévutak árán sikerülhetett. A magyar pozitívizmus mindig is ódzkodott a romantika szélső értékeitől, amorf kísérleteitől, ezért elutasította egyfelől szerzőnk filozófiai eklekticizmusát, másfelől pedig, az irodalom oldaláról a romantika más problémás alkotói-
val és alkotásaival egyetemben (Czakó Zsigmonddal, sőt Petőfi egyes műveivel) elintézte a „nagy ábrándozó” címkézéssel. Némi érdeklődés mutatkozott iránta a marxista irodalomtörténet körében is: jobbágy származása, szociális érzékenysége, az ellene folyt egyházi vizsgálat okán – de (mivel mégiscsak idealista világképe volt) jobbára pedagógust igyekeztek faragni belőle, akár többi tevékenységi területe rovására is. A kor nagy életműveinek (Vörösmarty, Petőfi, Madách) kritikai kiadása javára végzett vizsgálódások azonban differenciáltabb, árnyaltabb képet adnak róla. Ennek fényében a válogatás kitűnő és gazdag.

Ugyanezek a kutatások arra is megtanítottak, hogy a magyar romantika életművei nem értelmezhetők egyetlen filozófiai rendszer, esztétikai értékrend vagy tételes utópia alapján. Ezekhez mérve még a világirodalmi jelenségek, Petőfi és Madách is alulmaradnak a nem-irodalmi, kimódolt mércén. *Műalkotásokról* lévén szó, éppen azt értékelhetjük bennük, íróik hogyan igyekeztek különféle elemekből egyéni világlátást kiküzdeni, és ahhoz megfelelő formát is találni a drámai költeménytől a szabadversen át a prózakölteményekig. Ilyen értelemben jogos Vajda Péternél is a „filozófiai eklekticizmus” minősítés, és nem hisszük, hogy egyetlen szóval (esetünkben a neoplatonizmussal, 1307–1308.) leírható vagy meghatározható lenne.

Vajda Péter világlátásának kereteit egyfajta *neopanteizmus* adja meg. Neo-, mert nem azonosítható a XVIII. század Rousseau-ra visszamenő aranykor-képzetével, civilizáció-

ellenességével; megkülönböztetik attól elsősorban szociális és nemzeti tartalmai: „A jó szellemek fölszabadítvák; az idv munkája folyik. A dal ereje mindenható, gyönyörködnek benne az égiek, okulnak és erősödnek általa a halandók, a gonoszság gyökerei megrongálatnak. A fölszabadulás kora elérkezett.” (593.) Vagy a *Dallion* egy másik, ars poeticaként is felfogható helyén: „Kedvelem én napjaidat, őserő, gyönyörködöm csillagaidban, szeretem a tavaszt, mely virágosan köszönt be, szeretem az embert magányában, ki hozzám hasonló s neked kedvenc teremtményed: de lelkem fő gondja a hazát érdekli.” (614.)

Igaza van a sajtó alá rendezőknek, Mudra Valériának és Zákány Tóth Péternek, *A nap szakaszai* (1834) című Vajda-kötet ajánlása valóban Vörösmarty Mihálynak szólt (1173.). Ő volt a minta és a példa, csakhogy Vajda őt nem csupán könnyebben megragadható fiatalkori költői vonásaiban igyekezett követni (orientalizmusában, mitologizáló hajlamában, ezeknek megfelelő nyelv- és névalkotó törekvéseiben), hanem inkább a korszakzáró *Csongor és Tünde* átgondolása és továbbbépítése útján. Mondhatni, ahogyan Vörösmarty a Tudós első monológjában végigvette a kor érvényesnek elismert filozófiai irányzatait, hogy végül az V. felvonásban valamennyit elhárítsa egy romantikus szerelem-filozófia javára, úgy tette Vajda is mérlegre a tételes filozófiák számára használhatónak tűnő elemeit. A mintakövetés vitathatatlan: az említett kötet alaptétele („Az éj mindennek az anyja” – 13.) vagy *Az utolsó éj* látomása a Föld kihűléséről (31–32.) aligha volna elképzelhető a *Csongor és Tünde* kompozíció alapelve, az egy kozmikus nap és/vagy az Éj monológja nélkül. De szerzőnk hozzászövegte a magáét is: a felvillanó szociális érzékenységet (az éj mint társadalomegyenlősítő napszak – 13.), valamint a Tudós kínálta lehetőségek közül elfogadta az istennek (Vajdánál: a „főlénynek”) az erő ~ örök erő ~ természet-erő fogalmával történő azonosítását (először: 16–17.). Isten legfőbb attribútuma tehát a cselekvés, a teremtés, a meg nem nyugható erő megnyilvánulása, vö. a 466. oldallal: „Ezen főlény nem egyéb, mint azon őserő, ki a lények végtelen sorát előhozta...”! Műve és egyben megnyilvánulása a természet (Vajda szófejtése szerint: termő zat-zet), amelynek isten adta törvénye a küzdelem, „sükere a haladás” (419.), ami a természeti lény-voltát el nem veszített embernek is legfőbb kritériuma.

Vajda Péter felfogása ezen a ponton kötődik a reformkor gondolati költészetének fővonalához, Berzsenyi Dánieltől és Kölcsey Ferencről egészen Madách Imréig.

A jegyzetapparátus nagy érdeme, hogy mindenütt pontosan azonosította Vajda Péter bibliai forrásait. Így markánsan élénk rajzolódhat gondolatmenetének merészsége: a bibliai hat nap szakaszosan értelmezett, ráadásul az egyes fázisokat „forradalmak”-nak nevezett (667.) teremtésmítoszát az őserővel azonosított hegeli világszellem (564.) önmegvalósító folyamatával igyekezett egyeztetni, sőt összekapcsolni mind a természetben, mind a társadalomban. Megtalálható nála a folyamatos teremtés gondolata („elhunyt, létező s még meg nem fogamzott csillagok” – 413.), amelyet Arany János még 1861-ben is fejcsóválva olvasott *Az ember tragédiája* kéziratában. A társadalom tökéletesedésében, a „polgárrá” emelkedésben az ember vezetője a benne rejlő isteni hányad, az ész. Vajda szerint az ősbűn éppen az volt, hogy az ember (szabad akarata folytán) „az ést száműző a földről s az ámitásoknak hódola”. (659.)

Amint az az utalások szórtságából jól észlelhető, világlátása voltaképpen 1834-re kialakult, a későbbiekben már csak finomodott és konkrét hazai társadalmi programok irányában konkretizálódott. (A népszerűsítést szolgálták Szarvason tartott „vasárnapi beszédek”.) Vajda Péteré ugyanis – minden transzcendenciája mellett – összetéveszthetetlenül magyar életmű. Természetvallása a gyermekkor bakonyi élményeiben és emlékeiben gyökerezik, a magyar táj elemeit személyesítette meg a természet nemtőiben (587. skk.), a hun-

magyar rokonságot kapcsolta össze a romantika historizálásával és orientalizmusával. Mivel a válogatás mindezt hiánytalanul fel tudja vonultatni, ebből a szempontból is sikerültnek mondható. De hasonló következtetésre jut az olvasó akkor is, ha a műfaji sokféleségre kíváncsi.

A választott szövegek nagy hozadéka az *Erkölcsei beszédek* helyreállított textusa a helytartótanácsi levéltárban fennmaradt, lefoglalt kézirat alapján, leválasztva róla jegyzetben a cenzori rájegyzéseket. Ugyanakkor – a sorozatelvek alapján (1319.) – nem tartjuk elégésnek az emendálást. A *Yorindala* című japán elbeszélésben elmaradt a névalakok egy-egyesítése (Gorid ~ Gori; Mendizánó, de: Don Alonzo). Átírhatók lettek volna a történelmi és a földrajzi nevek, a megmaradt *Suez*, *Khorea*, *Dsingiskhan* helyett. E bizonytalanság következménye, hogy a Cochinchina alakot a név- és szómagyarázatokban a Kokinkína alatt találjuk meg (125. és 1296.). Nem egészen érthető a *Buda halála* című, jambikus sorokban írt dráma névanyaga sem: miért kellett a megszólaló személyek nevében vagy a szerzői utasításokban, tehát ritmikailag közömbös helyzetben visszaállítani a *Hadur* vagy az *Atila* alakot? (Hasonló a *Hildegunda* és az *Atila halála* című, terjedelmes novellákban, 317–353. és 455–541.)

A jegyzetek igen gondosak; alig-alig igényelnek kiegészítést vagy helyesbítést. A „színenekre tolt kép” (218. és 1198.) csak a szóösszetétel tagjainak szokatlan sorrendje miatt zavaró, a bevettebb fenékszín [= színpad hátulja, átvitt értelemben: háttér] könnyen érthető. A „német arena” (907. és 1236.) nem a budai Várszínház, hanem (mint a vers is mondja) a Horváth-kertben 1843. május 1-jén megnyitott, előbb nyitott, majd fedett nyári színház, amelynek tetején német játéknnyelve ellenére (amint az egykorú ábrázolásokon is látható) valóban magyar zászló lobogott. Az 1276. oldal építésének neve helyesen: ifj. Zitterbarth Mátvás.

E rég várt és kitűnő kötet azonban egyszersmind új igényeket támaszt. Itt értelemszerűen nem lehetett foglalkozni a Shakespeare-fordító Vajda Péterrel, aki elsőként ültette át angol nyelvből, német közvetítő nélkül a romantikus zseni előképének tekintett brit drámaköltő műveit, és ezáltal nemzedékek Shakespeare-képére volt hatással. A régi Nemzeti Színház az ő magyar szövegével játszotta a *Hamletet*, a *Lear királyt* (Jakab Istvánval közösen), az *Othellót*, a *III. Richárdot*. A fordításokról szóló kritikák közül a neves kritikusok (Vörösmarty, Bajza, Henszlmann, Petőfi) által írottak kritikai vagy kritikai igényű kiadásokban is megjelentek – szemben az elemzett fordítások szövegével. Ezek ráadásul (nem úgy, mint a széthullott Vajda Péter-kézirathagyaték egésze) fenn is maradnak, békésen pihennek a Nemzeti Színház könyvtárával együtt az Országos Széchényi Könyvtár Színház-történeti Tárában. Szép lenne, ha születésének 200. évfordulójára, 2008-ra Vajda Péter Shakespeare-fordításai is megjelenhetnének.

(Válogatta, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Mudra Valéria és Zákány Tóth Péter, Budapest, Kortárs, 2004, 1326 lap, 4500 Ft.)

KERÉNYI FERENC

Kovács Levente: *Madách & Harag Marosvásárhelyen*

Marosvásárhelyen először 1885. január 16-án játszották *Az ember tragédiáját* (lásd Enyedi Sándor, *Az ember tragédiája bemutatói. I. Az ősbemutatótól Trianonig*, Madách Irodalmi Társaság, Bp., 2002, 23.), s napra szinte pontosan kilencven évvel később, 1975. január 17-én került sor a Madách-mű Harag György rendezte előadására. Erről számol be majd harminc esztendő elteltével könyvében Kovács Levente, aki a rendező munkatársaként vett részt az előadás-készítés folyamatában, és ezt felidézve – ahogy az könyvének belső címlapján olvasható – írta meg az „előadás létrejöttének krónikájá”-t, „művészi célkitűzéseinek, színpadi megvalósításainak, eredményeinek és visszhangjának elemzése”-t. Mindekelőtt tehát színház(történet)i dokumentumként kezelendő Kovács Levente könyve, aki közvetlen kapcsolatban állt „az alkotási folyamat minden mozzanatával”, de egyúttal kiváló bizonyítéka is annak, hogyan lesz/lehet egy szuverén rendezői olvasat egyszerre hű az alapszöveghez és önértékű művészi alkotás.

A szinte könyvtárnyi terjedelmű Madách-irodalomban megkülönböztetett helye van a mű előadástörténetét bemutató két kiadványnak, Németh Antal és Koltai Tamás azonos című könyvének (*Az ember tragédiája a színpadon*), melyek közül az előbbi az ősbemutatótól számított első fél évszázad (1883–1933), az utóbbi pedig a következő harmincöt év (1933–1968) előadástörténetét dolgozza fel. Ezt a sort folytatja, akárha csak egyetlen előadás elemző bemutatásával Kovács Levente munkája, amelynek az ad külön jelentőséget, hogy a marosvásárhelyi Harag-rendezés már a *Tragédia*-előadások azon időszakába tartozik, melyet a mű szabadabb értelmezése, rendezői olvasata különböztet meg az előbbi évtizedek inkább szövegcentrikus és -tisztelő előadásaitól.

Mielőtt a vásárhelyi *Tragédiát* bemutató kötetről szólunk, nem árt tudni, hogy amikor Harag György, nyilván hosszas „fejbeni” előkészület után érkezettnek látta, hogy rendezőként szembenézzen a drámairodalom nagy jelentőségű művével, akkorra már olyan kiváló előadásai voltak, mint Nagy Istvántól az *Özönvíz előtt* (1971), Barta Lajostól a *Szerelem* (1973) és Páskándi Gézától a *Tornyot választok* (1973). Azok a Harag-előadások, amelyek során alakult, illetve kiteljesedett a *Tragédiával* kapcsolatban megfogalmazott *esszenciális realizmus*nak nevezett rendezői felfogás, amely leginkább éppen a lét értelmének alapkérdéseit felvető/tartalmazó Madách-mű színrevitelekor kért és kaphatott adekvát színházi formát.

Annak ellenére, hogy Haragot a rendezői munka jellegéből következően elsősorban természetesen a gondolati és szerkezeti szempontból egyaránt kifejezetten összetett irodalmi mű színpadi megjelenítésének kérdései foglalkoztatták, igyekezett egyrészt hű lenni a műhöz, de másrészt a színház lényegéből adódóan szükségét érezte annak, hogy az előadás a hatvanas és hetvenes évek romániai (magyar) valóságával is korrespondáljon, szembenézzen saját korával. Hogy erre hogyan, milyen rendezői beavatkozásokkal, hangsúlykiemelésekkel kerül(hetett) sor, arról szól Kovács Levente könyve, melyben a szerző, miután beszámol az előzményekről és ír az előadás készítésének eszmei és művészi célkitűzéseiről, felidézi az előadás struktúráját, ezen belül a képek rendszerét és a szerepek közötti viszonyok sajátosságait, s így jut el ahhoz a talán legérdekesebb fejezethez, amelyben a „színpadi megfogalmazás eszközeit” ismertetve a legteljesebb mértékben elevekedik meg előttünk az előadás, ezt egészíti ki a könyv zárórészében tárgyalt kritikai recepció. (Itt jegyeznénk meg, hogy a kritikai befogadás átmesélése, értelmezése helyett talán inkább magukat a kritikákat kellett volna közölni „pörén”. S talán, ha a kiadási körülmé-

nyek ezt lehetővé tették volna, nyilván nem, akkor akár a rendezőpéldányt is publikálni kellett volna.)

Az előzmények között elsősorban az előadás készítésének szándékát igazoló rendezői elképzelésekről értesülünk, beleértve azokat a mozzanatokat is, melyeket a *Tragédia*-játzás addigi hagyományából Harag nem kívánt átvenni/követni. Rendezőként „elsősorban az foglalkoztatta, hogy a *Tragédia* szövegét hogyan lehet élő beszéddé formálni a színpadon”, olyan változatot képzelt el, amely „nélkülözi az operaszerű állóképeket, a deklamációt”, mert így érhető el, hogy az előadás közvetlenül szóljon a közönséghez, mentesüljön az oly gyakori „romantikus sablonoktól, patetizmustól”, s ezzel együtt elkerülje az ugyancsak szokványos „illusztratív megoldásokat”, de óhatatlanul vállalnia kell bizonyos fokú teatralitást, amelynek segítenie kell(ene) a színváltozások gördülékenységet és a tömegjeleneteknek az előadásba való szervesülését. Színházi előadásról lévén szó, amelynek immanens tényezője a látvány, természetes, hogy az elképzelések realizálása érdekében mindenekelőtt a színpadkép-sort kellett megtervezni. A kiindulópont itt is az volt, miben nem kell követni a hagyományt. Mellőzni a „bibliai” jelenetek illusztrálását és a hagyományos meiningenizmust, akárcsak a „korokra utaló realizstikus” megoldásokat, helyettük „szimbólum-értékű” jelzéseket használni, melyek „nem a történelmi korok hangulatát illusztrálják”, hanem a korokba „ágyazott szituáció(k) lényegét” fejezik ki.

Ahogy a színpadkép(ek) tervezésekor szinte kiindulópontként választotta Harag a számára követhetetlen hagyomány elvetését, ugyanúgy az eszmei és művészi elvek meghatározásakor abból indult ki, mit szeretne elkerülni. Azt, hogy Ádám útja „egy rekonstruált történelem különböző állomásait érintő időutazás”, s következésképpen hogy az előadás történelmi képeskönyv legyen. Ellenkezőleg, „minden epizódnak a mai lét értelmezéseként kell kibontakoznia”, összhangban Madáchcsal, aki „nem történelmi, hanem sorsdrámát írt”, melyekkel szembesülve mind az alkotó, mind pedig a befogadó korának és saját létének értelmezésével találkozik, jut el a lét filozófiai alapkérdéseiig. S ebben semmiképpen sincs helye Madách magánéleti intimitásainak.

A *Tragédiát* drámaként kezelő Harag elsősorban erőteljes, éles vágásokkal, montázszerűen váltakozó drámai helyzetek megteremtésére törekedett, feleslegesnek tartotta az „előzmények analitikus” kibontását, az atmoszférát teremtő felvezetést. A rendező nem története(ke)t kívánt elmondani/megjeleníteni, hanem a drámaiság sűrűségét/töménységét elősegítendő miniatűrnyi epizódokat akart felvillantani. Így az első prágai színben, amely a tudomány, a tudós kiszolgáltatottságáról „szól”, kevésbé foglalkoztatta Borbála és az Udvaronc szerelmi jelenete, ez csupán egy villanás, inkább a tudós és a hatalom viszonya (Kepler–Rudolf), a tudós „felaprózódása a hétköznapi gondokban” (Kepler–Borbála) és a tudós felelősségének, a tudomány hatalmának kérdése (Kepler–tanítványok) érdekelte. A prágai szín ilyenformán történő koncipiálásából következett, hogy „a hatalom, a szűk pragmatizmus, a kisszerűség által megnyomorított emberi szellem számára az egyetlen út a forradalom zseniális megálmodása”, s így nyer igazi tartalmi kötődést a két prágai szín közé ékelt párizsi, melyben „kiderül, hogy a forradalom nem egy folyamatos diadalmenet, ahogy azt évtizedeken át próbálta nemzedékek tudatába beleszokolni az ideológia”, mert a forradalmi lángolás hamis, önpusztító, s miközben az egyénnel szemben a tömeg üdvözlését hirdeti, intoleráns, „primitív hatalmi gögőt” érvényesít. Ám hogy ennek ellenére Ádám, bár a szín végén verpadra lép, nem ábrándul ki a forradalomból, hanem megmámorosodik tőle, azt Harag a néhány évvel előbbi 68-as diákmegmozdulásra való utalással próbálta érzékeltetni azzal, hogy a második prágai jelenetben

Keplert nem csak egy famulus hallgatja, hanem „egyre növekvő tömegű tanítványsereg”. Hogy milyen eredménnyel járt a tudósi okítás, annak a londoni színben kellett megmutatkoznia, ahová Ádám Keplerként érkezett, csak hogy kiderül, a tanítványokból szerveződő pol-beat-zenekarok és hívek a kezdeti keménység elmúltával elveszett, a nagyváros rengetegében kóborló közösségekké válnak.

Kikerülve, mellőzve tehát az előadás-készítés idején igencsak meghatározó szimpla marxista társadalombíráló ideológiát (Harag kihagyta a Lovel-epizódot!), fogalmazta meg az előadás „a nagyvárosi élet nyüzsgésében magányossá váló tömegember szituációját” (villanásnyira szűkítette az Ádám–Éva–Jósnő epizódot!), amiben közrejátszott Harag friss londoni élménye is. A két prágai, a párizsi és a londoni szín ily módon vált az előadás következetesen megkomponált felvonásnyi egységévé. Külön figyelmet érdemelnek azok a sorok, melyekből megtudjuk, hogy Harag a londoni szín végén Évát is a sírgödörbe vezényelte, de a kritika hatására ezt a megoldást később elvetette, s visszatért az eredeti, némi optimizmust sugalló madáchi változathoz. Tehette, hiszen a következő felvonás kezdőszíneként figuráló falanszter-jelenet egyértelműen visszavette a felcsillant reményt.

Annak ellenére, hogy a legtöbb kritika elsősorban a londoni szín kapcsán említi a színpadra özönlő fekete szemüveges, fehér botos tömeget, mint a rendezés szokatlan, de a felismerhetőségig aktuális megoldását, Kovács Levente könyvéből kiderül, a Harag György rendezte *Tragédia*-előadás egyik, szinte első számú főszereplője, ahogy Marosi Péter *Utunk*-beli írása erre címével (*Főszereplő a tömeg*) is utal, a tömeg volt. A tömeg jelenléte, viselkedése volt az a struktúrát alakító leit-motívum, amely az egyes színeket felvonásokká szervesítette.

A „bibliai” triptichonként ismert első három színben a tömeg előbb „Ünneplő meetinget” idézve tör a színpadra erőteljesen hozsannázva. Amikor azonban a dicsérő szónoklatok sorát a dicséretet megtagadó szónok lép színre, s a Teremtő sértetten távozik, a tömeg is gyorsan elvonul. Ekkor, ahogy eddig a tömeg jelenléte, távozásával a tömeg hiánya kap fontos szerepet: az ember magánya ölt drámai, sőt tragikus méretet. Ezt teszi teljessé a paradicsomi képzethez szokatlan színpadkép: „Nincs buja színekben pompázó pagony, lugas, színes növény- és gyümölcsök színorgiája”. Csak a találd fel magad kiszolgáltatottságát sugalló üres tér van, csupaszság, sivárság. Ebben a negatív miliőben nyer igazán értelmet a színre lépő Lucifer csábítása/lázítása. Lesz indokolt a bűnbeesés, amit drámaivá a robbanásszerűen visszatérő tömeg tesz azzal, hogy a kiűzetésben a végrehajtás szerepét vállalja. Az egyénnek, aki élni szeretne és kis privát függetlenségre vágyik, a tömeg ellenében kell érvényesülnie.

Hogy ennek a szándéknak miféle akadályai vannak, az az előadás következő szerkezeti egységét képező négy színben derült ki. A történelmet formálni vágyó, cselekvő Ádám eszményei, a hatalom, a haza, a szabad életkedv és a hit, amiről az egyiptomi, az athéni, a római és a bizánci szín „szól”, megsemmisülnek a valósággal való szembesüléskor: a hatalmat a milliók jajsza, a hősiességet a csőcselék gyávasága és elvtelensége, az életkedvet a féktelen tobzódás, a hitet a fanatizmus és intolerancia teszi tönkre. És ez mindig kivétel nélkül a tömeg közreműködésével játszódik le. Színházi előadásról lévén azonban szó, ki kellett találni azt a gesztusrendszert, amely által a tömeg viselkedése kifejezhető. Már a „próbák folyamán kiderült, hogy csupán lényegretörő, egyszerű, expresszív mozdulatokra van szükség. Ilyen a rabszolgák arcra borulása, a hajcsárok lineáris rohama, az athéni tömeg ritmikus öklirázással párosult sandálásai [*Ha-lál! Ha-lál!*, avagy: *Mil-ti-á-dész! Mil-ti-á-dész!*] –, a római orgia térszervezése, amelyet magunk között »lienáris gruppensexnek« neveztünk, a bizánci körmenet stb.” Hogy azonban az egyén és manipulált tömeg viszo-

nyát, ahogy ez Madáchnál a forradalom és szabadságharc, s az utána következő évek keserű tapasztalatára (is) épült, az előadás közönsége időszerűnek érezze, azt a rendezés asszociatív tömegmozgatással kívánta kifejezni. Így lett a demagóg athéni tömeg „dühödt nacionalizmussal fertőzött agresszív csürhévé, melyben nem volt nehéz a fasizmus és az azt követő szocializmus tömegtebolyokra ismerni. Bizáncban a fanatizált dogmatizmus a fundamentalisták könyörtelenségére utaló módon kívánja ártatlanok vérént ontani.”

Természetesen bármennyire fontos volt is Harag számára a tömeg, az előadás nem redukálódott csupán az egyén és a tömeg viszonyára, legalább ugyanilyen fontos volt a négy főszereplő egymás közötti viszonya. Az alapkonfliktus, az első színben, amint már utaltunk rá, az Úr és Lucifer között alakul ki. De mivel ez „konkrét színpadi szituációkban” mutatkozik meg, amelyek középpontjában Ádám áll, „a drámai összeütközések igazi színtere Ádám tudata”, rajta keresztül folyik a harmónia és a diszharmonia harca. (A díszlettervek között volt egy „koponya-színpad”-szerű elképzelés, de Harag túl illusztratívnak találta és elvetette!) Lucifer állandó játékmesteri szerepe, amely rendre azonos alapséma szerint ismétlődik: van egy adott helyzet, amely állandóságot sugall, ezt bontja meg Lucifer közbelépése, a harmónia felbomlik, majd új cél fogalmazódik meg (hogyan vélt Erdélyi János: ez nem az ember tragédiája, hanem az ördög komédiája?!), két esetben volt különösképpen hangsúlyos. A már említett ünnepi meetingen, az előadás legelején és a párizsi színben. Ebben az „első Prága-kép szétdobált díszletelemei közt az előtte zajló forradalmat egy igen exponált helyen kiemelt karosszékben ülve figyeli”, egyetlen figyelemre méltó gesztust tesz: amikor a „tömeg Danton ellen fordul”, egy mozdulattal jelzi Ádámnak: „emlékezz [...], mindez már megtörtént veled, az események ismétlődnek, ne rajongj az új eszmékért”. S ez a gesztus nemcsak az előadás szerkezeti egységét őrzi meg, hanem fontos műértelmezési pillanat is: cáfolja azt az olvasatot, mely szerint Lucifernek nincs köze a „forradalom megálmodásához”. A főszereplők közötti előadásbeli viszonyrendszerrel még csupán annyit, hogy Éva Harag értelmezése szerint az a „valószínűtlenségi tényező”, amely szüntelenül megzavarja Lucifer terveit.

A haragi elképzelés szerint a színpadi megoldásoknak az előadást létrehozó, tartó alapelvekből kellett következniük, de olyképpen, hogy a színpadi szituációk „nem élethelyzetek másolataként, hanem életigazságok esszenciális kivetüléseként” hassanak. Ez a szándék sajátos, jelzésszerű teatralitást igényelt, amely egyaránt nélkülözi a lélektani realizmust és az analitikus felvezetést, előkészítést. Ebből adódóan a színészekről azt kérte a rendező, hogy „az érzelmi fűtöttség, a szenvedély magas hullámai váratlan erővel törjenek fel az egyes jelenetekben”, anélkül, hogy ez „színfalhasogató indulattá” válna.

Az előadás látványvilágának kialakítását a rendező a tömeg mozgatásával és színpadképszerző működésével oldotta meg. Néhány ebbéli megoldásról már történt említés, külön figyelmet érdemelnek a londoni szín mozaikjának korszerűségekre utaló tömegepizódjai. Az általános utcai forgatagban két szereplő jelenléte volt hangsúlyos: az ibolya-árus Kisleányé („az ártatlanság álcájában jelentkező gyermekprostitúciót is megidézve”) és a Nyeglée („talán drogos, talán zavarodott elméjű tudós megszállott figurája”). A felvonuló munkástüntető a bobbysisakos rendőrökkel ütköztek meg, a talponállókban „vedelő, handabandázó lumpenek” voltak láthatók, a diákok hippikként vették birtokba a teret, „két tucat fehér bottal kopogó koldus” keltett félelmetes szociális jellegű látványt, az út szélén „színes boákat viselő” strichelő prostituáltak mellettük magukat, állandóan utcai zenészek, táncosok tűntek fel és el, utcaszínház happeningként adta elő a világ teremtéséről szóló történetet, vásárlók siettek le-fel.

Dokumentumértékű Kovács Levente dicséretes vállalkozása, amelyben úgy elevenednek meg a Harag György rendezte marosvásárhelyi előadás részletei, hogy a leírások rendre nemcsak a látványt idézik elénk, hanem a látvány kifejezte tartalmi mozzanatok, vonatkozásokat is, azt a szuverén rendezői *Tragédia*-olvasatot, amely a mű irodalmi elemzői számára is tanulságos lehet, bár tudjuk, hogy az irodalom kissé lenézően viszonyul a drámák színpadi értelmezéséhez, holott...

(Marosvásárhely, Mentor, 2003, 119 lap, 1470 Ft.)

GEROLD LÁSZLÓ

Számunk szerzői

FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szegedi Tudományegyetem
GÁNGÓ GÁBOR tudományos főmunkatárs, MTA Filozófiai Kutatóintézet
GEROLD LÁSZLÓ irodalomtörténész, kritikus, Újvidék
KERÉNYI FERENC tudományos munkatárs, MTA Irodalomtudományi Intézet
KISS FARKAS GÁBOR egyetemi tanársegéd, ELTE
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN egyetemi adjunktus, ELTE
LŐRINCZ CSONGOR doktorandusz, ELTE
PRÁGAI TAMÁS doktorandusz, Pécsi Tudományegyetem
SZILÁGYI MÁRTON egyetemi docens, ELTE

A kiadásért felel Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő Ruttkay Helga
Tördelte Somogyi Gábor
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető Balogh Mihály

HU ISSN 0324 4970

Ára számonként: 300 Ft
Előfizetés egy évre: 1200 Ft

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág
Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,
Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Budapest, VIII. ker. Orczy tér 1. Telefon: 06 1/477 6300, postacím: Bp., 1900,
további információ: 06 80/444 444, hirlapelofizetes@posta.hu),
valamint átutalással a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Vidéken előfizethető a postahivataloknál és a kézbesítőknél
Külföldi előfizetés a Hírlapelőfizetési Irodában
Példányonként megvásárolható
a Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és a Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.),
az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba)

IRODALOMTÖRTÉNET

Gilicze Gábor, Győri Orsolya, Imre Zoltán,
Kulcsár Péter, Küllős Imola, Labádi Gergely,
Németh Zoltán, Schein Gábor, Szilágyi Márton,
Szilágyi Zsófia, Tverdota György



2005/2.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával



2005. LXXXVI. évf., 2. sz.

Új folyam XXXVI. évf., 2. sz.

Főszerkesztő: SCHIEIN GÁBOR

Szerkesztőség és kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba
Telefon/fax: 266-4903

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBŐ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KERÉNYI FERENC,
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN, KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETHI G. BÉLA, NÉMETHI S. KATALIN, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TAMÁS ATTILA, TARJÁN TAMÁS, TVERDOTA GYÖRGY, WÉBER ANTAL

Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA
A Szemle-rovat szerkesztője: ORLOVSZKY GÉZA

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendőek.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2005/2

TVERDOTA GYÖRGY	
Nevető rokonok	123
SZILÁGYI ZSÓFIA	
„...mingyárt az egész életüket”	
(A paraszti élet regénnyé alakítása	
Móricz <i>A boldog ember</i> című regényében)	130
SCHEIN GÁBOR	
A semleges beszéd problémájának megjelenése	
Móricz Zsigmond <i>A boldog ember</i> című regényében	139
KULCSÁR PÉTER	
Humanista szövegek kiadásának lehetőségei és módszerei	149
GILICZE GÁBOR	
Gárdonyi és titkosírása	162
NÉMETH ZOLTÁN	
Az identitás és kánon	
problematikája a szlovákiai magyar irodalomban	181
GYŐRI ORSOLYA	
Homonimikus egyhangúság	
(Kukorelly Endre: <i>TündérVölgy</i>)	188
IMRE ZOLTÁN	
Alternatív színháztörténet	
<i>A színháztörténet-írás alternatívái</i>	210
 <u>Szemle</u>	
LABÁDI GERGELY	
<i>Mennyei Barátom!</i>	
Barcsay Ábrahám levelei Orczy Lőrínchez (1771–1789)	241
KÜLLÖS IMOLA	
<i>Amade László versei</i>	
<i>Régi Magyar Költők Tára XVIII. század VII. kötet</i>	246
SZILÁGYI MÁRTON	
<i>Kultusz, mű, identitás. Kultusztörténeti tanulmányok 4.</i>	249

Nevető rokonok

Alighanem kevés olyan olvasó akad, aki egyetértene azzal az állítással, hogy Móricz *Rokonok* című regénye remekmű. Persze az a regény, amelyben Móricz végérvényesen leszámol a dzsentrivel, amely a húszas-harmincas évek korrump ügyintézését teszi kíméletlen bírálat tárgyává, amely hűen tükrözi a magyar vidék társadalmi állapotait, valóban leplezetlen ásatásra készíti a mai olvasót. De vajon nem nyújt-e többet vagy talán egészen mást a *Rokonok*, mint a társadalom kritikai realista látóképe? A kérdést csak azért érdemes föltenni, hogy határozott „dehogynem”-mel válaszoljunk rá.

Ha hosszabb tanulmányra vagy előadásra nyílna tér, teljes részletességgel sorra venném ezt a többet és mást. Megkísérelném felmutatni az alaposan félreértett Móricz-regény igazi arcát. Mindenekelőtt elvonatkoztatnék a dzsentritől, s abból indulnék ki, hogy egy évszázadokon át jól működő, azonos szokásrendet követő, jogi, erkölcsi, ízlésbeli szolidaritást vállaló érdekközösséget egy kataklizma alapjaiban megráz és szétzilál, majd alaposan megváltozott feltételek között újra esélyt ad nekik régi pozíciójuk betöltésére. Hogyan szervezi magát újjá ez az alakulat? Kik lesznek a vesztesei és nyertesei ennek az átalakulási folyamatnak és miért? Hogyan bánt az újjászervezett közösség egykori tagjaival? Móricz egy kiváltságos, vezető szerepet betöltő, jól szervezett réteg önmagát átmentését állítja elének, abba a kíméletlen létharcba enged bepillantást, utolérhetetlen művészettel, amely e társadalmi alakulat domináns szerepének újraalapozását szolgálta.

Elemzésemben kiemelném a címet is adó rokonság problémáját. A rokonság vérségi kötelék, amelyet erős társadalmi konvenciók is szabályoznak. A családok közötti szolidaritás és versengés, a rokonszenv, ellenségeskedés, rivalizálás megannyi szociálpszichológiai tényezője kondicionálja a rokoni kapcsolatok működését. Esetünkben az újjászerveződő társadalmi alakulat, nevezzük történelmi osztálynak, épp a rokonságot összetartó szolidaritással él vissza, és a benne rejlő ambivalenciát használja fel a hatalmi reorganizáció lebonyolítására és ideológiai alátámasztására. A korrupció és annak nyilvánosságra kerülése, ami az eddigi elemzésekben túlzott mértékben, öncélú módon, mint egy sertésstenyészítő körüli panamázás részesült figyelemben, abból a szempontból érdekes, hogy a familiáris reorganizáció jelenségét ref-

lektorfénybe állítja, azt éri tetten, hogyan megy végbe ez a folyamat pánikhelyzetben, drámaivá élezi ki az anomáliákat, s így elkerülhetetlenné teszi azok tudomásulvételét.

Másfelől rámutatnék arra, milyen remek figurát teremtett Móricz Kopjáss alakjában, akinek társadalmi helyzete félig a rokoné, félig az outsideré, akinek rokonságfogalma dezorientálóan patriarchális, és az adott helyzetben működésképtelen vagy egyenesen rossz döntésekre ragadtatja őt, akinek jelleme naivitásból, éles eszű felismerőképessegből, alkati puhaságból és érzékeny lelkiismeretből, feltörekvő ambíciókból és a szolgálatteljesítő ember erényeiből, stréberségből és autonómiaigényből patikamérlegen kimért adagokban lett szintetikus egységgé összeállítva az író vegykonyhájában. Felhívnam a figyelmet arra az alapvető rokonságra, amely a *Rokonok*at Kosztolányi *Aranysárkányával* kapcsolja össze. Mindkét regény egy-egy érzékeny, személyiségének magját tekintve megközelíthetetlenül magányos hőst, Kopjásst, illetve Novák tanár urat állítja a történet középpontjába, s mindkét író a statisztikai okságra, a jelentéktelen okból kifejlődő túlméretezett reakció jelenségére és az érdemi kommunikációképtelenségre építve juttatja el a maga hőst az öngyilkosságig.

Egy felszólalás keretében azonban meg kell elégednem egyetlen olyan elem kiemelésével, amely önmagában is bizonyítja, hogy Móricz regényét nem valamiféle közérdekű téma realista tálalása teszi jelentős művé, hanem az az erőfeszítés, amelyet kifejtve az író a regénypoétika eszköztárának céltudatos felhasználásával tör művészi hatás kiváltására. Az elem, amelyen a regény művészi hitelét demonstrálom: a nevetés. A műben nemigen van komikus helyzet, humoros fordulat, az olvasót kacajra fakasztó vagy legalább mosolyra ingerlő alak vagy szituáció. Az olvasó a *Rokonok*ban nem sok nevetnivalót talál. A tónus inkább komor, tragikusba hajló. A jókedv többnyire zajos megnyilvánulásai a hősök magatartását jellemzik. A nevetés mint érzelmkifejezés akkor fordul elő az életben, s az életet ábrázoló, realista regiszterben alkotott műben, mint amilyen a *Rokonok*, ha az ember boldog, vidám, elégedett, ha valamilyen mulatságos dolgot hall, ha partnerét komikusnak ítéli. Persze zavarunkban is nevethetünk, s a nevetés az élet igen sok helyzetében előfordulhat. Móricz regényének számos olyan részlete van, amelyben a nevetés békésen megfér a felvázolt keretekben.

Mely okokból lépte át mégis ez a jelenség az érzékenységi küszöbömet, mi idézte elő, hogy elkezdtem a referenciális indokoltságon túllépő rendhagyó, tehát regénypoétikailag szignifikáns tényezőként számolni az emberi viselkedésnek ezzel a szegmensével? A nevetés és a mosolygás ábrázolásában a cselekmény előrehaladását követve bizonyos fluktuációt figyelhetünk meg. Vannak részletek, amelyekben nem vagy alig fordul elő, hogy valaki elneveti magát vagy elmosolyodik. Más helyeken látványosan megsűrűsödnek a példák. Összehasonlító adatok nincsenek a birtokomban, sem Móricz más művei vonatkozásában, sem a kor magyar prózájához viszonyítva. Úgy gondo-

lom mégis, hogy a 107 oldalon előforduló (ennyit számoltam össze), olykor oldalanként több vagy kifejezetten sok említés 371 oldalra elosztva nem jelentékeny szám. Azt jelenti, hogy a nevetés folyamatosan jelen van, s újra meg újra irritálja felfogóképességünket.

Az „irritáció” kifejezést tudatosan választottam. Ha komikus műről, szatirikus hangvételű regényről, vagy nyelvi humorban gazdag szövegről lenne szó, a jelenséget természetesnek kellene elfogadnunk. A nevetés ugyanis ragadós. Az olvasó együtt mulat a hősökkel. Aki nevetett, az nagyon gyakran meg is jeleníti a nevető embert. Előfordul azonban, hogy az alakok nevető kedve nem terjed át az olvasóra, hogy hahotázó embertársainkat látva vagy hallva megőrizzuk hidegvérünket. Ilyenkor akaratlanul is bizonyos fölényérzet, sőt, idegenkedés ébred bennünk irántuk, ami néha zsigeri ellenszenvvé fejlődhet. A *Rokonok* ilyen regény. Szerzője lehűtött állapotban tartja az olvasó érzelmi háztartását. Ezért irritál bennünket a regényben nagyokat kacagó rokonok viselkedése.

A pusztai előfordulási számon túl a nevetéssel kapcsolatos részletek alkalmankénti látványosan erős koncentrációja bír figyelemfelhívó erővel. Ilyen nevetés-szigetcsoporthoz képez az új főügyésznek az az általános derűt, jókedvet kiváltó mondása, amely szerint ő arra törekszik, hogy „a kecske is jóllakjon, a káposzta is megmaradjon”. A hatást Kopjáss, akarva-akaratlanul, a polgármesteren próbálja ki:

A régi, unalmas és elkoptatott frázisnak váratlan hatása volt. A polgármester előbb elbámult, még a szeme is merev lett, mint a fogai, mintha üvegből volnának, aztán harsányan elnevette magát. Hisz akkor jó, mondta a nevetése, ha ez egy ilyen kezes bárány. Hiszen ezzel a fiúval nem lesz semmi baj. Olyan, mint a többi.... – Haha, haha –, nevetett no, ez nagyon jó... ugye, pajtikám. Ez az egyetlen jó... És ő érezte nevetése alatt s mögött, hogy úgy látszik, ez az egyetlen rossz, amit mondhatott. Érezte, hogy elárult valamit. Hogy nem helyes és nem szép dolog, hogy csupa olyan szót mond, aminek ez a vén panamista örül.

De ha már ilyen sikert aratott mondásával, félreteszi lelkifurdalását, és karrierépítése érdekében együtt mulat főnökével:

És most hiába tagadja, boldog, hogy a polgármester, a méltóságos úr nevet az ő szaván, mert így jó helyen van, jó helyre ért, nem lesz baj a karrierrel... S ő is ugyanavval a muzsikával nevetett, a káröröm zenéje harsogott ki a szája résén, a rosszakarat csengő aranyhangja, s a ravaszkosság, a csinált álszerénység, a nemtelen hízkelkedés.

A következő mondásával már kevesebb sikert arat a főnökénél. A beszélgetés egy későbbi pontján azzal hozakodik elő, hogy „az emberekkel meg kell szerettetni az adófizetést”. A polgármester elképed a kijelentésen. „Ő pedig nevetett. Már boldog volt, hogy ilyen hatást tud elérni sorra, egy-egy szavá-

val... – Na, na – nevetett a polgármester.” S Kopjáss hiába magyarázza utópikus elgondolásait: „Megállott, s várta a nevetést, de a polgármester nem nevetett, csak várt.” S csodák csodája, a kecske-káposzta mondásával az ellenzék vezérénel, Martiny doktornál is frenetikus hatást ér el: „Martiny doktor egy pillanatig hallgatott, s elbámult. Akkor elkezdett nevetni. Rossz fogai voltak. Ritkás és kemény fogak, feketék a sok füsttől, mert agyoncigarettázta magát, akkor fidélisen az arcába nevetett. – Persze hogy igaz. Hát hogy a csodába ne volna igaz. És még jobban elkezdett nevetni.” A tartósabb és szélesebb körű sikert azonban azzal éri el a főügyész, amin a polgármester nem tudott mulatni, hogy „»adófizetésre kell lelkesíteni az embereket.« Ez valószínűleg városi szenzáció lett, mindenki nevetett rajta.”

A frenézis ilyen megnyilvánulásai mellett az író azzal hívja föl a figyelmet a jelenségre, hogy – filmes kifejezéssel – premier plánba állítja a nevető embert: „Nevetett – olvassuk a polgármesterről – s műfogai úgy kilátszottak, hogy a foglalata is meglátszott.” Aztán jóval később megismétlődik a formula: „– Háháhá – kacagott fel a polgármester harsányan, hogy összes porcelánfoga az aranyfoglalatral együtt kivillant.” S ez a közelkép a polgármesterről még egyszer megismétlődik: „A polgármester kacagott, s összes műfoga csillogott.” Előbb idéztem azt a jelenetet, amelyben Kopjáss az ellenzék vezérének szájába volt kénytelen belepillantani: „Akkor elkezdett nevetni. Rossz fogai voltak. Ritkás és kemény fogak, feketék a sok füsttől.” Amikor aztán saját felesége szépségét fedezi föl újra, megint csak a nevető száj jelenik meg premier plánban: „Lina nevetett, s milyen jól állott neki a kis nevetés. Finom, vékony ajkai milyen bájjal tudtak mosolyogni. Egészséges, apró fogai, amelyek alig villantak fel a csukott ajkak körül, most édesen csillantak ki.” Persze a főhős nem mulasztja el Szentkálnay Magdaléna, a rá olyan elemi erotikus hatást gyakorló asszony nevető arcának beható tanulmányozását sem: „Magdaléna nevetett. Nagyon szép fogsora volt, és őszintén tudott nevetni.” De belelátunk Kopjáss egy régi osztálytársának a szájába is: „Nagyszerűen tudott kacagni. Egészséges fogai egy kicsit össze voltak torlódva szép metszésű szájában, de ha nevetett, diákkori szépsége visszaragyogott az arcán.” A főügyész lassacskán egész fogorvossá képezi ki magát a nevető arcokat tanulmányozva. Kardics bácsiról, a helyi bankárról állapítja meg: „És persze a gazda utánanéző a dolgoknak – s olyan jóízűen nevetett, még gurgulázott is. – Ennek is műfogai vannak – mondta magában. – De ennek jobb fogai vannak, nem olyan porcelánfehérek, mint a polgármesteré.”

A felsorolt példák azt mutatják, hogy a *Rokonok*ban két szinten is megvalósul bizonyos elemek rendszeres újra felbukkanása. Az utóbb említett fogorvosi esetek motívumismétléseknek tekinthetők, hiszen azonosítható nyelvi formulák variációs újra előfordulásai, s pusztán létük azt jelzi, hogy a regény cselekménybonyolítását keresztezik a szövegalakítás immanens szempontjai, anélkül, hogy megzavarnák azt. A nevetés példáinak teljes korpusza pedig a

tematikus ismétlődésnek a mű egészére kiterjedő jelenlétét bizonyítja. A motívus és a tematikus ismétlődés gyökere közös, de míg az előbbi a szövegszerűség érzését, a mű világának a külső realitástól való nyelvi elkülönülését erősíti, addig az utóbbi az ismétlődő jelenség körének extenzív gazdagságát és a nevetés belső komplikáltságát tárja föl, a nevetés rejtett enciklopédiáját lopva be a műbe. A nevetés tehát, noha az író gondosan összeegyezteti a regényalkotás hagyományos, realista játékszabályaival, önálló, a történésektől alig észrevehetően, de mégis elkülönülő jelrendszert képez.

E jelrendszer jelentése látszólag egyszerű és könnyen megfejtethető, például abban a jelenetben, amelyben Kopjáss Vadasi képviselővel, egykori iskolatársával az országos politikáról, a miniszterelnök személyéről társalog:

A képviselő nevetett. Furcsa formájú fejét hátraszegte, s széles szájával kövéren nevetett. – Így nem maradhat – mondta –, a sima mosolygás még nem kormányzás. A gazda mindenben csak mosolyog. Felőle történhetnek a legnagyobb dolgok a világban, ő csak mosolyog. Neki jól megy. Akkor biztosan másoknak is. Az Isten is erre teremtette, hogy ilyen nehéz időkben egy szép kövér embert ültet a fejünkre, aki lenévet a trónusáról. Fogalma sincs, mi a baj. Soha életében baja nem volt, még nem éhezett meg életében, honnan tudja, hogy mi az az éhség. Vadasi is nevetett. Egészen olyan, mint egy java erejében levő bulldog, ez is jól felkerült, ez is nevezhet. – Ha arról beszélünk neki, hogy mi van az országban, mosolyog. Leüti a szivarját, és mosolyog. Népnymor, munkanélküliség, munkát nem kapott aratók, harmincezer munkátlan kubikos, ez mind nem létezik neki. Mosolyog, hogy az mindig úgy volt, kell szegény embernek is lenni.

A beszélgetés végén a szereplők természetesen nevetésre fakadnak: „Nagyot nevettek mind a ketten, s úgy néztek össze, mintha ők ketten nagyon megértették volna egymást.” Hazafelé menet aztán Kopjáss „Gonosz mosollyal vont a következőt saját magára, hiszen ez órá is illik, ahogy látszik.” A miniszterről készített portrét Móricz egy városi estély kapcsán aztán az egész társadalmi rétegre általánosítja: „valamennyien vidámak, jókedvűek, és oly gyermekesen tudnak nevetni, mintha semmi sem volna a hátuk megett, sem kor, se a vagyon, se hatalom, se elszegényedett ország”.

A nevetés és a mosolygás tehát, ahogy vártuk, a *Rokonok*ban alapjában társadalmi jelentést hordoz. Az újjászerveződő uralkodó történelmi osztály cinizmusa, kíméletlen önzése, az elesettek és saját deklasszáltjai iránti könyörtelen közönye, önelégültsége jut kifejezésre a nem-verbális kommunikáció e ragályosan elterjedt módozatában. Ezzel a jelentésadással azonban nem jutottunk túlzottan messzire kiindulópontunktól, amelytől el akartunk rugaszkodni: a nevetés annak a mondandónak lenne így allegorikus kifejezése, amelyet az elemzők évtizedeken át a regény legfőbb üzenetének tekintettek: a kor úri társadalmáról készített realista kép kapna a nevetés ábrázolása révén könnyen megfejtethető átvitt értelmet. A hatalom arrogáns és önelégült, lelkiismeretlen kacaját halljuk tehát akár a polgármester, akár Kardics bácsi, akár a

miniszterelnök, akár az alispán ajkáról. No meg a hatalom védelmét kereső, szolgálékú beosztottak hízalgő együttvicsorgását a nagy farkasokkal.

Hiábavaló lenne tagadni, hogy a nevetés a regényben hordoz ilyen hangsúlyosan társadalmi jelentést. Mivel azonban írásomban éppen azt tűztem ki célul, hogy annak kimutatására törekszem, amiben a regény több és más, mint realista társadalomrajz, ezért a hangsúlyt a nevetés jelenségkörében maradvá is máshová kell helyeznem. A nevetés olyan különös jelensége az emberi viselkedésnek, amelyet csak kényszeredetten lehetne leegyszerűsíteni egyetlen, bármilyen jelentés-összefüggésre. Gyökerében kétarcú lélektani folyamatról van szó, amely egyfelől a spontán, akarattal csak részben befolyásolható önkifejezés eseménye, az őszinte érzés spontán megnyilvánulása, másfelől pedig épp ellenkezőleg, a nem-verbális kommunikáció egyik stratégiai eszköze, a színlelés fegyvere, vagy legalábbis a társadalmi érintkezés egyik jól kidolgozott formája, hitelesítő manőver vagy a figyelem elterelésének eszköze. Mivel minden nevetési vagy mosolygási aktusban benne rejlik ez a leküzdhetetlen ambivalencia, s mivel, mint hangsúlyoztam, e közlésmód nem verbális természetű, ezért mindig a maga összetettségében, ellentmondásosságában jelenik meg, s mindig hordoz valamilyen határozatlanságot, ami ellenáll a leegyszerűsítő jelentéstulajdonításnak. Az elementáris művészi ösztönnel bíró Móricz a nevetésnek ezt a hatalmas konnotációs holdudvarát ismerte föl és aknáztá ki a *Rokonok*ban, messze túl minden közvetlen társadalomkritikai allegórián.

A nevetés frenézise például nemcsak a korrupt vidéki városi hatalomtechnikusok körét jellemzi, hanem Kopjáss családjában is kitör, méghozzá a korrupciótól még távoli világban élő ártatlan gyermekek között:

A két gyerek egy pillanatra hallgatott. Kis idő múlva azonban nagy kacagás tört ki belőlük. Olyan fantasztikusnak tűnt fel előttük az anyjuk ötlete, hogy nem bírtak ellenállni a kacagási rohamnak. Kálmuskának a torkára is szaladt a leves, és sokáig prüszkölt, köhögött, le kellett szállnia a székről, s átszaladt a másik szobába, ott köhögte és kacagta ki magát, úgy jött vissza.

Hiába azonban a szülői szigor, mert a gyermekek jókedve a szülőkre is átragad:

Pista önkéntelenül elnevette magát. – Ki mondta ezt a butaságot? És tovább nevetett. Olyan furcsa volt. – Kőnig Péter mondta az osztályban – kiabált a gyerek lelkendezve, hogy apját megnevettette. Még Lina is nevetett. Ezek mellett a gyerekek mellett csakugyan nem lehetett rosszkedv.

Ha tartanánk magunkat a nevetés társadalmi aspektusának egyoldalú túlsúlyozásához, akkor az ilyen jelenetek öncélú, fölösleges koloncok len-

nének a kritikai realizmus izmos tagjain. De a nevetés és a mosoly a nemek közötti kapcsolat erotikától áthatott birodalmában, az udvarlás és a hárítás mechanizmusaiban is lépten-nyomon szerepet kap.

Ám a korábban idézett szájsebészeti nevetésmotívum, a premier plánba hozott, önfeledten kacagó arc sem redukálható a társadalmi vonatkozásra. A polgármester és Kardics bácsi esetében például nemcsak hatalmi nevetéssel van dolgunk, hanem egyúttal a műfogsor viszolyogtató biológikumával is észlelési kapcsolatba kényszerít bennünket az író. Ahogy ez esetben öregemberek hahotáját, úgy utolsó példánkban gyerekek kacagását idézi föl, azaz a nevetés vitális aspektusát tematizálja. Tehát a *Rokonok*ban a nevetésnek nemcsak a szociológiája, de esztétikája, pszichológiája, erkölcstana és antropológiája is gazdagon feltárul. Ezer alakváltozatában látjuk a nevető vagy mosolygó embert. A nevetésnek ugyanis rendkívül sokféle modalitása van, s Móricz mesterien játszik ezen a skálán, az ártatlan gyermeki kacajtól a finom női mosolyon és a stréber hivatalnok cinkos röhögésén át a hatalmasok öblös hahotáig.

Az íróat azonban nemcsak a nevetés látszása, azaz esztétikai vagy társadalmi dimenziója érdekli, hanem azt is értően és finoman feltárja, mi rejlik a mosolygó arc és a nevető fogsor mögött, biztos értője a nevetés szemiotikájának. Tudja, hogy a nevetés olyan homlokzat, amely csak az emberismerővel sejtet meg valamit a nevető ember igazi szándékaiból, terveiből, és keveset árul el abból, hogy szélesre húzott ábrázatával hogyan ítéli meg beszélgetőtársát. Olykor a nevető színlelés kifürkészhetetlenné teszi a hátsó gondolatokat, s csak a regény fő-fő emberismerője, az író-narrátor képes az olvasó előtt leplezni a valóságot. A *Rokonok* írójában tehát nemcsak és talán nem is elsősorban a nagy társadalomkritikust, erkölccspurifikátort kell látnunk, hanem az emberi játszmáinkat, ezen belül a nevetést, a nevető embert is rendkívüli érzékenységgel átérző, és átható tekintettel megítélő, s emberismeretét tudatos művészettel tolmácsolni tudó nagy művészt is.

„... mingyárt az egész életüket”
 (A paraszti élet regénnyé alakítása
 Móricz *A boldog ember* című regényében)

A mai olvasó Móricztól, és különösen a pontatlan fogalomhasználattal „népi íróként” emlegetett, műveiben parasztokat szerepeltető Móricztól, úgy tűnik, áthidalhatatlanul nagy, az érdeklődést gátló, a megértést megnehezítő távolságra van, ahogy ezt már 1987-ben megállapította sokat idézett, a *Kiserdei angyalok* című Móricz-kötethez írt utószavában Esterházy Péter: „Azt az életet, amelyről Móricz ír, nem ismerjük. Nem ismerjük az életnek ezt a nehézét; a mi életünk nem így nehéz. Immár nincs »szélszűnet«, nincsen »aratási szabadság«, az életünk nem harc, nem csata, hanem, mondjuk, problémahalmaz. Gondkazol. Vidám kis kombájnunk pöfög előrefelé – ha van pótalkatrész meg marokszedő lány. [...] Itt áll előttünk egy író, akit kifosztott az idő; az, amiről beszél, az, akiről, és az a nyelv, amelyen ott – mindez már nincs. Baja nem bajunk, illetve nem így.”¹ A „népi író”, a „realista” Móricz háttérbe szorulása nem érinti ugyan az írónak a kánonban és az oktatásban elfoglalt helyét, mégis valamiféle merev, az olvasót érintetlenül hagyó, leginkább a „parasztábrázolás” felmondására korlátozódó Móricz-képet eredményez: „A diákok érettségire vagy felvételire [...] előadják mondjuk Móricz parasztábrázolásának sajátosságait, de aligha elképzelhető, hogy lelkesen olvassák azokat a műveket, melyek ily módon – számukra és feltehetőleg tanáraik számára is – teljesen érdektelennek mutatkoznak. Hiszen e felszínesen tematikai megközelítés nyilvánvalóan csak gátolja az esztétikai élvezet létrejöttét.”² Az irodalomtudományban pedig könnyen egy újraolvasásának dinamizálódását egyértelműen hátráltató szembenállás egyik tényezőjévé válhat Móricz – a klasszikus modernségnek erre az ellentétekre épülő felfogására számos irodalomtudós felhívta már a figyelmet, Szirák Péter például a következőképpen: „Irodalomtörténeti távlatból a Móricz-olvasás nemigen nevezhető dinamikusnak, a megelőző néhány évtized azon olvasási ajánlatai, amelyeket a marxista történetfilozófiai utópia és a népi mozgalom etikai-szociális és esztétikai-kulturális érdekeltsége orientált, jórészt megmerevedtek az időben, napjaink kanonizációs, újraértékelő folyamatai pedig – szemben a kibontakozásában mindig is gátolt magyar modernség más jeleivel, például Krúdyval, Kosztolányival, Máraival vagy éppen Szentkuthyval – alig látszanak érinteni a Móricz-hagyomány továbbörökíthetőségének dilemmáit.”³ Benyovszky Krisztián arra

figyelmeztetett, hogy Móricz „kimozdítása” az őt fogva tartó kliséből nem jelentheti azt, hogy prózáját azonosnak kívánjuk láttatni, mondjuk, Kosztolányi és Krúdy írásmódjával: „Talán csak a szövegek közt kezdeményezett dialógus kiszámíthatatlanságából származó *véletlen* gyümölcse, hogy épp egy *hajnali jelenet* révén nyílik lehetőség arra, hogy rámutassunk a regény elbeszélés-módjában érvényesülő *metaforikusság* néhány jegyére – olyan jellemzőkre tehát, amelyek Móriczot egy tőle némileg eltérő prózahagyománnyal (Kosztolányi–Ottlik–Esterházy, illetve Füst és Kaffka) hozzák összefüggésbe. Bízom benne, hogy ez a »hajnali találkozás« majd oly módon képes kibillenteni a mű értelmét, hogy az ne tűnjön egy »csakazértiszerű« erőlködésnek, hanem hogy lépésről lépésre tárja fel a szövegben kódolt figurativitás hatásmechanizmusának eddig elfedett mozgatóit.”⁴ Oppozicionális gondolkodásunk különösségét talán még az irodalomtörténészeknél is érzékletesebben jellemezte Mátyás Iván: „Korántsem mostanában történt, hogy valaki előtt kicsúszott a számon: én mérhetetlenül nagy írónak tartom Móriczot. Erre ő szinte kifakadt: »Iván, te beteg vagy, hiszen korábban azt mondtad, Krúdyt szereted a legjobban. Hogyan jön össze ez a kettő?« És én abba a buta helyzetbe kerültem, hogy bizonygatnom kellett, e kettős vonzódás között nincsen semmi elmentmondás; én mindegyiküket nagy írónak tartom.”⁵

A Móricz és a mai olvasó távolságához erősen hasonlítható elválasztottság, talán meglepő módon, a „parasztíró”-sablon felépítésében komoly szerepet játszó, 1935-ös *A boldog emberbe* is beleíródott, Móricz és a főhős-elbeszélő, Joó György kettősén keresztül: „Az ember előtt összefolyik egy ilyen szegény élet. Távol van a mi életlehetőségeinktől. Mesében is érthetetlen szavak: legelőbér, járó jószág, »ötnyolcad élet«, »bocskorpénz«, »koca«, »kantartás«, »igényelt föld«, »papbér«, öt sorban tíz idegen fogalom, amit meg kell magyarázni...”⁶ „Zsiga bátyám” pesti íróként, saját olvasóinak elvárásait ismerve hallgatja „földijét” – Joó György *baja*, hogy Esterházy szavait használjam, nem az övé, és még kevésbé a korabeli „pesti” olvasóké. Elbeszélő és hallgató, illetve regényhős és regényíró távolságát nemcsak a művön belül tartja értelmezhetőnek Schein Gábor, de Móricz és a „valódi” Joó György, vagyis Papp Mihály rendkívül erőteljes térbeli elkülönülésével is összevethetőnek tartja, amikor úgy véli, hogy az első világháborúban írni-olvasni (valamennyire) megtanult Papp Mihály nagybátyjához írt leveleiben nemcsak a levélírás klisészerű fordulatoként bukkan fel igen sokszor a *távolság*: „A két férfi viszonyát, Papp Mihály Móriczhoz képesti térbeli identifikációját a levelekben a »messzi távol« állandó fordulata fejezi ki: »Szerett Keves zsiga bátyám tudósítom ezen pár sorjimal hogy hálistenek nekünkélég jóegéségünk vanamelyhez hasonlót kívánunk ameszi távolból Kedven nagy Bácsiyéknakameszítávolból« – írja Papp Mihály 1935. június 19-én Magosligetről.”⁷

A *boldog emberben*, hiába áll az első és az utolsó fejezetet („beszélgetést”) leszámítva Joó György monológiából, nem vehetünk fel egyetlen nézőpontot:

a tiszaháti kiskgazda ugyanis másként értelmeződik Pestről, és másként saját falujából nézve. A „pesti” nézőpontot a műben megjelenítő Lieb úr szemszögéből ő a tipikus, „megrögzött paraszt”,⁸ saját falujában pedig az *atipikus*, a falu közösségéből kilógó ember, aki már tizennégy évesen bejárta a világot, majd Budapestre is eljutott, és vissza is tért onnan: „Tudták, hogy világot járt ember vagyok, még csak tizennégy éves vótam, de mán jártam Beregszászba, Ujlak, Tiszabecs, Milota, az nekem semmi se vót. Még Csécsén is vótam nem egyszer” (51.); „Azt nagyon szerettem, ha a faluból el lehetett lépni erre vagy arra. Menni kellett vásárra, fuvarba, kocsisnak, bezzeg én vótam az első, aki jelentkezett. Mán az is jólesett, ha megláttam egy másik falu határát. Hogy én olyan fákat lássak az út mellett, amilyeneket otthon nem látunk.” (95.) Joó György a falujabeliektől eltérő *nyugtalan*sága a regényben megjelenő Móricz kétségeként is megfogalmazódik a mű végén: „– Nézd, György – mondom neki. – Azért a te faluból senki sem megy el. Mindenki csak megél. Csak te nem tudsz élni?” (315.)

Tipikusság és *atipikusság* effajta együttes jelenléte a paraszti emlékiratíróknak, az életútinterjúra épülő szépirodalmi és szociografikus művek „főhőseinek” az általános jellemzője Joó Györgytől egészen Csalog Zsolt „Eszter néniéig”.⁹ A paraszti tudatot, sorsot bemutató művek legnagyobb paradoxona éppen az, hogy az életéről izgalmasan, irodalmi műbe kíváncsozó módon beszélni csak az tud, aki egyidejűleg egy közösség része és a többiektől márkánsan különböző egyén. Hiszen ahogy Mohay Tamás mondja, „semmilyen értelemben nem tekinthetjük természetesnek, átlagosnak azt az intellektuális tevékenységet, amelyik a múltat képes egységben látni és láttatni, akár a leg-egyszerűbb kronologikus rendbe állítva. [...] Amit a parasztságon belüli szocializációról, gyermekkorról, érzelmi világról, a konfliktusok és krízishelyzetek kezeléséről az egyéni életutakon keresztül megtudhatunk, döntő többségében olyanoktól tudhatjuk meg, akik paraszti mivoltuktól már eltávolodtak (s e tekintetben voltaképp mindegy az, hogy életmódjukban, társadalmi állásukban is, vagy »csak« gondolkodásmódjukban, törekvéseikben).”¹⁰ Az élet elmondásának, sőt, tágabb értelemben a beszédnek a képessége, Joó Györgyöt elkülöníti a *valóban* szegény emberektől, ezzel is erősítve a több nézőpont jelentőségét, hiszen az elbeszélő-főhős csak egy durván egyszerűsítő közelítésben lehet pusztán a szegényember, a paraszt *megtestesítője*: „Azt a kukoricát, amit a disznónak termel az ember, megfőzik vízben, ez a legtöbb ennivalója ezeknek a nagyon szegény, fődsegény embereknek. Apja, anyja, fiúk, jányok mind azt eszik. Attól olyan csendesek, mert csendes ám a szegény ember. Csak áll, vagy ül, vagy hallgat. Ritkán szól, mert nem bír szólni, nincs neki kedve.” (238.) Joó György ebből a szempontból különösnek minősíthető döntése,¹¹ vagyis az, hogy el kívánja mondani az életét, azt a kérdést is felveti, hogyan mesélhető el egy „egész élet” annak lezárulta nélkül. A beszéd *A boldog emberben* a munkával válik azonossá („Ritka az, hogy még be-

szélgetéssel is fárasztja magát. Mer az is munka és nem fizetnek érte.” [238.]), *A boldog ember* hagyományára visszavezethető művekben, például Tar Sándor számos szövegében vagy Ferdinandy György szociografikus indíttatású írásaiban, egyértelműen egyfajta *halálközeli állapotban* válik csak lehetségessé az élet elmondása, legyen ez akár a halálos betegség helyzete, akár a munkanélküliség. Joó György is kizárólag élete „lezárulta” után vállalkozik annak elmondására, határozottan megjelölve a végpontot: „Igende kitört a háború. / Odáig vót nekem szép életem. Annyi vót csak, amit én éltem. A többiről nem is érdemes beszélni. / Joó György megállott a beszédben s rám nézett. Nyugodtan nézett, mint aki kötelességét teljesítette, életét elmondta; most már nyugodtan meg is halhat.” (12.)

Az élet elmesélésének nehézségét mutatja az az anekdota is, amely szerint Joó György egyik falubelije, megirigyelve a sikert, elhatározta, hogy ő is megírja az életét, „a vonalas füzet két teljes oldalát tele is írta göcsörtös betűivel ez az ember, de legnagyobb megrökönyödésére ez alatt végére is ért saját élet-történetének”.¹² Ez az anekdota különösen azért érdekes, mert voltaképpen *Joó György maga is* mindössze két oldalnyi szövegben mondja el az egész életét – a folytatást, a részekre bontást és a részletezést a regény tanúsága szerint kizárólag Móricz kényszeríti ki: „Azér mondtam el az én egész életemet, mert abból meglátszik, hogy azelőtt bódog voltam. / – Az életedet? Hát azt hiszed, elmondtad az egész életedet? / – Tessék hozzátenni, ami még hibázik. / – Nem, Joó György, én nem teszek hozzá semmit, hanem te most elmegy és mikor legközelebb jössz, mindig elmondod újra egy-egy darabját az életednek. De részletesen, úgy ahogy történt. / – Szórol szóra? / – Úgy...” (14–15.) A szövegbe írt Móricz ezzel a döntésével *A boldog ember* szerkezetét a regény helyett a novellaciklushoz közelíti, a hangsúlyt az élet nagynarratívájáról az egyes történetekre helyezi,¹³ és egy rendkívül hagyományosnak tűnő, eddig döntően tematikai közelítésben vizsgált regényben a műfajra magára is rákérdez. Ráadásul *A boldog ember* ennek köszönhetően a Móricz-életműnek egy olyan sajátosságát is exponálja, amelyet már 1926-ban felfedezett a Móricz-recepció, mégsem szervesült a „nagyregények” szerzőjeként megmerevített Móriczról kialakított képünkbe. Holott Németh László igen korán megállapította, hogy „Móricz alapvetően *jelenetíró*, született *novellista*, akinek a regényein is »érzik a novellákból összerótságot«”.¹⁴ Fráter Zoltán a Móricz-értelmezés egyik legfőbb csapdájának nevezi ennek a jellegzetességnek a figyelmen kívül hagyását: „Móriczot olvasva mindig kísért a gondolat, hogy ő az a legnagyobb magyar író, aki állandóan eltéveszti a műfajokat. [...] Huszadik századi klasszikus, aki egész életművével megtévesztette kritikussait, félrevezette monográfusait, becsapta az egész világot.”¹⁵ Úgy vélem, hogy a novellaciklus iránt napjainkban megélnéskült érdeklődés, illetve a műfaji határok mai irodalmunkban tapasztalható megkérdőjelezése miatt a jövőben a Móricz-újraolvasás egyik központi kérdésévé válhat a Németh László által expo-

nált gondolat, amely Móriczot, közelebbről pedig *A boldog embert* egy olyan, akár az *Esti Kornélt* vagy a *Szindbád*ot is magában foglaló paradigma részévé teheti, amelybe a tematikus vagy „etikai-szociális” közelítés szerint egyáltalán nem volt belehelyezhető.

A *boldog ember* ugyanakkor nemcsak a novellaciklus tradícióját írja újra, de egy másik műfaj, a *mese* hagyományát is megidézi. Az utolsó fejezetben a lehetséges olvasói elvárások felől közelítve merül fel az a kérdés, mennyiben olvasható Joó György története meseként: „az olvasók azt fogják mondani: ez az ember, amilyen derék, ügyes fiú, élelmes, okos, erős, eszes volt gyerekkorában meg legénykorában, mégis semmire se tudta vinni... azt fogják mondani: ez az ember mégse volt hős... Az embereknek csak az imponál, ha a szegény ember gyermeke elindul a mese útján, és eljut odáig, hogy feleségül veszi a király legkisebbik leányát, és aztán boldogan él, ha meg nem halt...” (317.) Joó György valóban felfogható mesehősként is, hiszen a proppi funkciókat betöltve ő a legkisebb, apa nélkül maradt fiú, aki elindul otthonról „szerecsét próbálni”, megosztja egy szegény emberrel a kenyerét, hazatérve pedig elnyeri a „királylány” kezét.¹⁶ Ezzel a momentummal a szegény ember legkisebb gyerekének élete a mesében le is zárul, hiszen ettől kezdve „boldogan él, míg meg nem halt” – Joó György számára is zárlat a házasság, majd a közvetlenül utána kitörő háború, ő azonban a boldogságot nem a házasságtól számítja, hanem a próbatételek időszakához kapcsolja: „– No, Zsiga bátyám – végezte beszédét Joó György –, e vót az én életem. A többiről nem érdemes egy szót se szólani... Ujesztendőbe megkértem az Erzi kezét. Februárba esküdtünk... Augusztusba kitört a háború... Vége vót a boldog életnek.” (313.) Egy narrátorként is fellépő regényhős élete azonban nem alakulhat mesei egésszé, hiszen Joó György, ha határozottan jelzi is élete végét, természetesen él még a beszélgetések idején is, sorsa tehát fordulhatna jobbra az első és az utolsó beszélgetés között eltelt időszakban. A műbe írt Móricz ugyanúgy várja ezt a „boldog végkifejletet”, mint az általa elképzelt olvasók – ezt az elvárást jelzi az utolsó részben olvasható mondat: „Nagy kedvtelenség csapott rám: ezen a Joó Györgyön nem lehet segíteni.” (314.)¹⁷

Ez az enyhe ingerültség itt az íróé, és nem a beszélgetőtársa életébe esetleg tettekkel beavatkozni kívánó segítőársé: az író, aki az utolsó beszélgetésben valamiféle reakciót vár a szöveggé alakított életét elolvasó Joó Györgytől, hiába kívánja az „igazságot” megírni és szövegével példát szolgáltatni, legalább ennyire az élet irodalommal alakításának lehetőségei foglalkoztatják. Hiszen voltaképpen nem *segített* Joó Györgyön, csak regénnyé formálta az életét: az a kerekdedség pedig, amit itt a mű végén olvasói elvárásaira is hivatkozva hiányol, már nem az élet, hanem az irodalom törvénye. Móricz és Joó György kettőse ebben a vonatkozásban, bármennyire meglepőnek tűnhet ez a párhuzam, Esti és az özvegy találkozásait idézi fel *A boldog embernél* nem sokkal korábban megjelent *Esti Kornél* tizenharmadik fejezetéből. Estinek ott

valóban „jőtevőként” kellene fellépnie, ő azonban eközben is íróként gondolkodik, úgy tesz, mintha a család sorsa irodalomként lenne alakítható: „Má-sért fáradozott. Csupán azért, mert az egyik szeszélyes pillanatában odadobta azt az összeget. Ennek az lett az egyenes következménye, hogy a leánynak ingyenes ágyat szerzett a tüdőgondozóba, viszont ebből az következett, hogy az anyának is biztosítani kellett a megélhetését. Egyik tette végzetesen szülte a másikat. Most pedig sajnálta volna, ha munkája kárba vész. Kissé tökéletesebbnek óhajtotta látni, kissé kerekdedebbnek.”¹⁸

A *boldog embert* az *Esti Kornél*hoz hasonlítani nem olyan módon kell, hogy Móricz műve elveszítse sajátosságát. A „parasztábrázolás”, a népiesség kliséje azonban hosszú ideig úgy tartotta fogva *A boldog ember* olvasását,¹⁹ hogy már az effajta párhuzamok megemlézése is „szentségtörésnek” tűnhet. Holott ennek a regénynek az olvasása is kizárólag az irodalom felől tehető elevenné, napjaink irodalmában pedig nem kevés olyan szerzőt találunk (Tar Sándortól egészen Závada Pálig), aki műveiben rákérdez a szociografikus indíttatású irodalom lehetőségeire. A „szentségtörést”, azt gondolom, nem az efféle párhuzamok felvetése jelenti, hanem a Móricz-textológia jelenlegi helyzete: a Szörényi László által feltárt, *A boldog ember* utolsó mondatát érintő „delfinizálás”²⁰ miatt még egyetlen újabb kiadásban, sőt, az internetről letölthető, az Országos Széchényi Könyvtár honlapján olvasható elektronikus verzióban sem olvashatók csonkítatlanul a regény utolsó mondatai: „Arról nem tehetsz, hogy az ember az ország szolgálatában elég, mint a kicsiny gyertyaszál. Ebben mindnyájan osztályos társaid vagyunk e megtörtetett kis trianoni csonka hazában.” (318.) Különösen megdöbbenő, hogy Baranyai Norbert az egyébként *A boldog ember*-újraolvasás fontos darabját jelentő tanulmányában szintén a regény 1976-ban megjelent, vagyis csonkított változatát használja, ráadásul idézi is delfinizált változatban az utolsó mondatot, éppen azon az oldalon, ahol a Móricz-regény keletkezésének *filológiai* kérdéseiről beszél.²¹

Nem egyszerűen a regény *egyik* mondatát olvassa ugyanis csonkított változatban a mai olvasó, hanem a mű különösen hangsúlyos *utolsó* mondatát, amelyben ráadásul éppen a trianoni tragédia megélésén keresztül lesz Joó György és Zsiga bátyám szembenállásából egymásmellettség – természetesen, ahogy ezt Schein Gábor megállapította, a „retorikai, elbeszélés-poétikai” szinten megfigyelhető szembenállást²² ez a közös „megtörtetés” sem oldja fel. Joó György története azonban az eredeti utolsó mondat által felkínált olvasási javaslat szerint parasztiból emberi példává válik, a történetét szöveggé formáló Móricz summázó mondata pedig valamifajta közös szenvedéstörténet részesévé teszi a szemben álló feleket. Igaz ugyan, hogy Papp Mihály (és nem Móricz) emberi életét töri valósággal ketté a trianoni határrendezés, ami kettévágja a Joó György, az irodalmi hős körül felépített regényteret is: a térképre ránézve látjuk, hogy például Tiszacsécse, Milota, Uszka, Tiszabecs, Magosliget 1921 után Magyarország határain belülre, Nagypalád, Feketeár-

dó, Tiszabökény, Nagyszőlős viszont a határokon kívülre került. A gyermekkorától folyton vándorló, „szerencsét próbáló” Joó György örökös mozgását bénították meg a felhúzott határok – a regény utolsó mondata nem véletlenül jelöli meg, Joó György álláspontjával szemben, a trianoni határrendezést, és nem a háború kitörését a boldogság lezárultának okaként. Ez a határozott rámutatás Móricz életművében egyáltalán nem meglepő, ha felfigyelünk arra, hogy a nem a népi, hanem az ifjúsági irodalom sablonjában „vergődő” *Légy jó mindhalálig* is Trianon fájdmából született regény,²³ amelyben a krisztusi attribútumokkal felruházott Nyilas Misi a nagyhatalmak által fenyegetett Magyarország megszemélyesítőjeként is olvasható. „Sokáig nézték a térképet. Misire kezdett rátelepedni ismét magányosságának érzése. Ahogy a térképet nézte, amelynek változatos színeibe, a szép kis debreceni cipő formájú Magyarország pirossal volt befestve, elszédült attól a rengeteg néptömegektől, amelyek köröskörül, zöld, sárga, lila falánksággal rajzanak, mintha mind száját tátana s arccal fordulna felé titokzatos és kísérteties lények módjára.”²⁴ A két regény kapcsolata azonban ennél összetettebb: a *Légy jó mindhalálig*ban Nyilas Misi krisztusi attribútumainak egyikévé alakul a Móricz-biográfának az a *ténye*, hogy az apának ács a foglalkozása, s a kereszthalálra ítélt szenvedő Krisztus alakja a tanári törvényszék előtt álló Nyilas Misiben testesül meg. A szintén valós „modell” alapján megalkotott figura, Joó György, ugyancsak Krisztussal állítható párhuzamba: „Az újjáteremtés, a boldog kor Ige (elbeszélés) általi újjászületése olyan profán megváltói szereppel ruházza fel a nyelv beszélőjét, amely a világ tökéletesedéséhez járul hozzá. Nem véletlen, hogy életének felidézésekor maga az életrajzi elbeszélő is párhuzamot von saját és Krisztus születése között: »Hogy én olyan isten kedveltje voltam, hogy az én születésem éppen karácsonyra esett, mert karácsonyi ajándék voltam én, mint Krisztus urunk«.”²⁵

A regény utolsó mondatának tehát mind a szöveg értelmezésében, mind a mű és a Móricz-életmű kapcsolatában igen nagy jelentősége van: A *boldog ember*-olvasás kimozdítása a korábbi, megmerevítő értelmezési hagyományból tehát kizárólag a Móricz-textológia megélénkülésével együtt képzelhető el. Miközben rendkívül fontos, hogy elsősorban Cséve Anna²⁶ és a vele együtt a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött Móricz-hagyatékkal foglalkozók munkája nyomán eddig ismeretlen Móricz-szövegek válnak olvashatóvá, elkerülhetetlen az ötvenes-hatvanas évektől megjelent Móricz-szövegkiadások felülvizsgálata is. A *boldog ember* csonkítatlan, és az értelmezést több irányba megnyitó utolsó mondata ugyanis azt is jelezheti számunkra, hogy Móricz regénye csak akkor tehető újra elevenné, ha, nem felejtve el a „valósághoz” kapcsolódását, saját kora és a jelen irodalma felől is újraolvasható, több szempontból megközelíthető *irodalomként* olvassuk.

1 ESTERHÁZY Péter, *Utószó, szó, szó = Uó, A kitömött hattyú*, Bp., Magvető, 1988, 273–274.

2 EISEMANN György, *A Móricz-újraolvasás esélyei = A kifosztott Móricz? Tanulmányok*, szerk. FENYŐ D. György, Bp., Krónika Nova, 2001, 241.

3 SZIRÁK Péter, *Az őszön „nyelve” és a nyelv cselekedtető ereje = A kifosztott Móricz? Tanulmányok*, szerk. FENYŐ D. György, Bp., Krónika Nova, 2001, 227. Erről lásd még KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Beszédaktus, szerep-kör, ironia* (Az Isten háta mögött mint elbeszélés) = *A magvető nyomában. Móricz Zsigmondról*, szerk. SZABÓ B. István, Bp., Anonymus, 1993, 24., illetve Gintli Tibor megállapítását: „Ha azt igyekeznénk bizonygatni, hogy a szerző életművétől alapvetően idegen a nyelv mimetikus felfogása, vagy az irodalmi szöveg önreflexív eljárásainak problematikáját állítanánk az olvasás centrumába, akkor olyan horizontról próbálnánk Móricz műveivel dialógust kezdeményezni, amely csak nagyon ritkán lenne képes a műveket szóra bírni.” GINTLI Tibor, *Bovary úr vagy Bovaryné? Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle*, 2004/4, 413.

4 BENYOVSZKY Krisztián, *A lesben álló Érosz. Az Úri muri 25. fejezetéről*, Prae, 2001/3–4., 109.

5 *A pártfogók nagyon sokat tudnak ártani. Mándy Iván Móricz Zsigmondról = A pálya szélen. In memoriam Mándy Iván*, szerk. DOMOKOS Mátyás és LENGYEL Balázs, Bp., Nap, 1997, 317.

6 MÓRICZ Zsigmond, *A boldog ember*, Bp., Athenaeum, 1935, 13. A továbbiakban csak az erre a kiadásra vonatkozó oldalszámokat tüntetem fel.

7 SCHEIN Gábor, *A semleges beszéd problémája Móricz Zsigmond A boldog ember című regényében* (lásd ugyanebben a számban). A Schein által idézett levél teljes szövege egy másikéval együtt olvasható a Magyar Nemzet 1987. augusztus 8-i számában.

8 „– Maga egy megrögzött paraszt – azt mondja Lieb úr. / – Igenis az vagyok, mert annak születtem, és abba akarok maradni.” (187.)

9 Erről lásd még SZILÁGYI Zsófia, *Ugyanaz a nyár?*, Ex Symposion, 2003/42–43., Falufónia-szám, 59–67.

10 MOHAY Tamás, *Egyének és életutak = Magyar néprajz VIII., Társadalom, főszerk.*

PALÁDI-KOVÁCS Attila, Bp., Akadémiai, 2000, 773.

11 Vö. „Szatmár vármegye legutolsó sarkából nem röstell Budapestre jönni, egy régen elszakadt atyjafiához, hogy bekopogtasson a redakciós szobájába, csak azért, hogy elmesélje neki az életét... Ki lehet ez és mi lehet a sorsa, hogy egyáltalán eszébe jut ilyen furcsaság.” (6.)

12 SZÁRNYAS Gábor, *Igazolatlan hiány*, Árgus, 2003/10, 103.

13 Vö. a következővel: „tudatregény vagy énrégény formájában megjelenő szociográfiai dokumentumban szó sem lehet zárt, szigorúan megkonstruált epikai szerkezetéről. Csak lazán széteső történetről. Amelynek két szerkesztő elve az időrend és az emlékezés. Az események egymásutánisága és a tudattartalmak áradása. Így jön létre egy szétesésre hajlamos, szerkesztetlenül szerkesztett nagyepikai keret.” POSZLER György, *Zenghet-e a nagy zöngésű húr – ma? A boldog ember = A kifosztott Móricz? Tanulmányok*, szerk. FENYŐ D. György, Bp., Krónika Nova, 2001, 16.

14 BENYOVSZKY, i. m., 109. Az idézet megtalálható: NÉMETH László, *Két nemzedék*, Bp., Magvető, 1970, 97. Ezt a Németh László-gondolatot idézi Kulcsár Szabó Ernő is, megállapítva, hogy „a különlegesen találó megfigyelést máig nem aknázták ki a Móricz-filológia”. KULCSÁR SZABÓ, i. m., 45.

15 FRÁTER Zoltán, *Olvasni jó (Napló Móriczról) = A magvető nyomában. Móricz Zsigmondról*, szerk. SZABÓ B. István, Bp., Anonymus, 1993, 8–9.

16 Hasonló megállapításra jutott az egyik legfrissebb *A boldog ember*-értelmezésben Baranyai Norbert is: „Számos olyan motívum kerül Joó György elbeszélésébe, amely a népmesék jellegzetes fordulatait idézi. A főhős például kilencéves korában elveszíti édesapját, s ettől kezdve mint félárva, legkisebb fiúnak édesanyja mellett maradva kell kiállnia különféle olyan megpróbáltatásokat, melyek elsősorban a falusi közegben való megmaradásuk feladatát rója rá. A mesei hősközhöz hasonlóan Joó György többször is útnak indul, amelyek esetében általában két célt tűz ki maga elé: vagy egzisztenciális megélhetését biztosító munkát, vagy hozzá illő mennyasszonyt keres minden egyes vándorlás al-

kalmával. Az ilyen értelemben vett próbákkal teli boldogságkeresésnek az egész életrajzon végigvitt, szinte már-már monoton ismétlődése szintén a mesék világát jellemző motívumként értelmezhető.” BARANYAI Norbert, *Mese a boldogságról*, Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle, 2004/4, 425.

17 Móricz Virág könyvéből tudhatjuk, hogy Móricz Joó György „modelljén”, saját unokaöccsén, Papp Mihályon tevékenyen is megpróbált segíteni, de mindig kudarcot vallott: „Mindig tele volt bajjal, semmivel nem boldogult. Apám lovat vett neki, megdöglött, tehenet vett, meddő maradt.” MÓRICZ Virág, *Apám regénye*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 424.

18 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Esti Kornél – Esti Kornél kalandjai*, Bp., Unikornis, sajtó alá rend. BÁRDOS László, 1995, 164.

19 A *boldog ember* körüli diskurzus örövendetes megeléknüléséhez Poszler György, Baranyai Norbert és Schein Gábor írásai járultak hozzá a közelmúltban.

20 A három szó az 1939-es, vagyis Móricz életében megjelent utolsó *A boldog ember*-kiadásban szerepel még. Erről lásd SZÖRÉNYI László, *Ars Mutilandi Hungarica = Uő, Delfinárium. Filológiai groteszkek*, Miskolc, Felsőmagyarország, 1998, 44.

21 Lásd: „Ha *A boldog ember* keletkezésének filológiai kérdései felől tekintjük a regény önmagára utaló sorait, akkor az Utolsó beszélgetést olyan utólagos betoldásként kell értel-

meznünk, mely a szöveg létrejöttének körülményeit is tematizálja.” BARANYAI, i. m. Egy 2004-ben megjelent tanulmány esetében még akkor sem tekinthető „bocsánatos bűnnek” a csonkított változat használata, ha az eredeti, 1935-ös kiadás beszerzése némi utánajárást igényel, és ha az újabban megjelent *A boldog ember*-kiadásokba a politikai okok elmúltával sem íródott vissza a hiányzó három szó. A Móricz-művek esetében, és erre nem kizárólag *A boldog ember* a példa, a keletkezés filológiai kérdései mellett a szövegkiadások textológiai problémáira is figyelni kell.

22 SCHEIN, i. m.

23 Erről lásd KICZENKÓ Judit, *Légy jó mindhalálig = A magvető nyomában*. Móricz Zsigmondról, szerk. SZABÓ B. István, Bp., Anonymus, 1993, 64–68.

24 MÓRICZ Zsigmond, *Légy jó mindhalálig*, Bp., Athenaeum, é. n. [1920], 174.

25 BARANYAI, i. m., 426.

26 Gondolok itt például az ő munkája nyomán előkerült, eddig publikálatlan Móricz-naplórészletekre (*Móricz Zsigmond naplójából*, közléteszi CSÉVE Anna, Holmi, 2001. július, 859–901.), vagy a *Tükör* című kéziratos műből közölt fragmentumokra (Forrás, 2004/7–8., 106–128., illetve Holmi, 2004. december 1447–1478., 2005. január, 19–48.), vagy a *Tragédia* című novella általa elemzett szövegváltozataira: CSÉVE Anna, *Szituálatlan üzenetek*, Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle, 2004/4, 386–393.

A semleges beszéd problémájának megjelenése Móricz Zsigmond *A boldog ember* című regényében

„Igaza van kedvesem hogy a valóságot kell írni csak ám a valóság nem engedi magát megírni!”¹ – szól Muharos Bálintné, Eszti néni figyelmeztetése az írónak, Csalog Zsoltnak, aki mellett a *Parasztregény* létrehozásában nem csupán adatközlőnek, hanem alkotótársnak tudja magát, még ha érdekeltsége jelentékenyen eltér is az íróétól.² Hogy mit ért Muharos Bálintné a valóság fogalma alatt, nehéz lenne pontosan meghatározni, de a fogalom mindenképpen jelöli azt a helyes és helytelen tudásokkal, érzékenységekkel, hárításokkal terhes, bonyolult szociokulturális kontextust, amelyben él, és ami Tab község nevével azonos. Muharos Bálintné nem hagy kétséget afelől, hogy véleménye szerint ő jobban ismeri ezt a kontextust, mint a szociográfus író. Az imént idézett, talányos mondatot megelőzően így kezdi levelét:

Kedves Uram kétségbe vagyok esve az iratokon amiket küldött haragszom magamra és elcsodálkozom rajta hogy én aki szeretem az embereket és szeretek jót mondani mindenkiről én ezt beszéltem! Legjobban szeretném az egészet átírni nem vagyok megelégedve a könyvvel itt kellett volna hogy elrendezze, összeírja ahogy tanácsoltam nem azért hogy én jobban értenék hozzá hanem a helybeli dolgokat jobban ismerem!

A valóság leírhatóságának egyik akadálya tehát az, hogy az elbeszélés, mint a falu egyik tagjának tudati reprezentációja, amit egy idegen alkot meg, nem veszi, és nem is veheti figyelembe, hogy a közösség öntudatának bonyolult egyensúlyi viszonyai közepette a köztudomású dolgok közül mi kimondható és mi nem. A másik akadály maga az írás. A beszélgetések múltékony anyaga eltörölhetetlennek vélt dologgá, monumentummá változik, és egyszersmind az emlékezet forrásává. Az írással, a könyvvel szemben, ami egy budapesti intézmény közvetítésével, szinte a hivatalosság tekintélyével érkezik vissza Tabra, az eltérő valóságtudatok eleve vereségre vannak ítélve. Az írás kiszolgáltatottá teszi a közösséget, az adatközlőt pedig akarata és szándéka ellenére árulóvá, mégpedig a szó mindkét értelmében: Muharos Bálintné – még ha a beszélgetések során érzékelhetően működik is benne kontroll – egy család, egy közösség belső ismereteit és titkait osztja meg egy idegennel. Megkérdezésük nélkül kínos dolgokat árul el a hozzá közelállókról. Bízalommal tekint az író-

ra, és vele együttműködve úgy alkotja meg életek visszakereshető és minden későbbi módosítást kizáró reprezentációját, ami éppen ezért a mindig elbeszélésekben létező valóság alapvető dokumentumává válik, hogy a reprezentáció folyamatát és eredményét végül ő maga sem képes kézben tartani. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az a megmosolyogtató kísérlet, ahogyan Muharos Bálintné a tanácselnök kérésére a visszájára igyekszik fordítani e viszonyt, és a kézirat elkészülte után saját, valamint a falu hivatalosságának ellenőrzése alá vonva a reprezentációt, hirtelen megrendelőként lép fel:

A Tancselnök mondta hogy hallotta hogy egy pesti úrral könyvet írok Tabról és megkért hogy írjam azt is mennyit változott Tab és mennyi minden épült itt mostanába, szabadkoztam hogy én csak a múltrol tudok és nincs is aki ezt nekem legépelve azt mondta az nem baj ő majd készen legépelve adja ide és nagyon szeretné ha legalább ami az ő idejébe épült szépült az le lenne írva.³

Mint tudjuk, a reprezentáció hatalom. Muharos Bálintné elbeszélését eleve irodalomként kínálja fel Csalog Zsoltnak, egyfajta írói öntudat levelein is átszüremlik, de amikor a könyv kézírata visszajut hozzá, szempontjai megváltoznak. Ettől kezdve az foglalkoztatja, mi lesz, ha a könyvet a falubeliek elolvassák.⁴ A szöveghez csatolt levelek felől tekintve a könyv fedőlapján olvasható cím, ami nyilvánvalóan Csalog Zsolttól származik, nem csupán abban a vitában igyekszik a döntő szót kimondani, hogy ki a mű igazi szerzője, hanem az eredeti elbeszélés referenciáját is megváltoztatja. Amíg Muharos Bálintné és feltehetőleg ismerősei számára is az elbeszélés egyedül lehetséges vonatkoztatása az a község, ahol él, a szerzői gesztus a falu fiktív elnevezésével⁵ visszakereshetlenné teszi e referenciát, és általánosabb, egyszersmind semleges összefüggésbe helyezi az elbeszélte életet. Intenciója behelyettesíthetővé, sőt behelyettesítendővé teszi az egyediség és egyszerűség foglatát, a nevet. Amikor a beszélgetések anyagát az író megszerkeszti és – amint a cím hangsúlyozza – regényesíti, amikor művét a szakszociográfiák halmazába helyezi a fikcionált művek közé helyezi, elszakítja a szöveget eredetétől. Nem Muharos Bálintné regényét olvassuk, hanem egy parasztregetényt.

Csalog Zsolt regényének egyik modellje Móricz Zsigmond *A boldog embe-re*. A cím, amely egyszerre nyit utat ironikus és idealizáló olvasatok előtt, ebben az esetben megtartja egyediségében a szövegben foglalt elbeszélőt, a beszélgetésekhez csatolt előszóban és mű könyvvé szerkesztésekor keletkezett utolsó beszélgetésben azonban egyaránt az elbeszélte élet allegorikus olvasata mellett kötelezi el magát:

Itt megjelent előttem egy darab élet. Vágy támadt bennem, hogy megismerjem, megértsem és lerögzítsem ezt az életet, amely voltaképpen az egész magyar világnak leghűbb, ezeréves alapja: egy paraszt élete.⁶

A te életed mintaszerű emberi élet. A szegény magyar földműves ember együgyű élete. Nem futottál hiábavaló földi javak után: mennyei kincset szerezteél ezen az igazán siralmas földi téreken. Arról nem tehetsz, hogy az ember az ország szolgálatában elég, mint a kicsiny gyertyaszál. Ebben mindnyájan osztályos társaid vagyunk e megtöretett kis trianoni csonka hazában.⁷

A rekontextualizálást *A boldog emberben* is a névcseré teszi lehetővé. Móricz unokaöccsét, aki 1932 elején felkereste az író, hogy elmondja neki az élettörténetét, a valóságban Papp Mihálynak hívták. Úgy tűnik tehát, a Csalog Zsolt művében is érzékelt mozgás az allegorikus intenciók szükségszerű következménye. A narratív identitásképzés, a jelentésadás folyamata csak akkor indulhat el és maradhat mozgásban, ha az elbeszélés újra és újra, a név minden egyes leírásának alkalmával elszakítja a történetet önnön eredetétől. A továbbiakban vizsgálunk kell majd, hogy ez a szakadás a szóbeli közlést írássá alakító szerző munkájának következménye, vagy már a szövegben foglalt elbeszélő szólamában megkezdődik e folyamat.

Az eredeti név elvételét és az új név kiválasztását az ideologikus tartalmaktól sem mentes eszményítés erői hatják át. Az utolsó beszélgetés idézett soraiiban nem nehéz felismerni Máté 6,19–20. parafrázisára. Az újszövetségi hely felől tekintve az ország szolgálata természetesen a mennyek országának szolgálatát is jelenthetné, ha azonban az 1935-ben, tehát a többinél három évvel később keletkezett zárófejezetet az elsővel együtt – amely Joó György arcképét a „kurucfej” metaforájával vázolja fel⁸ – keretként értelmezzük, nyilvánvaló, hogy már itt is a „megtöretett kis trianoni csonka hazáról”, Magyarországáról van szó. Azt az általános szövegösszefüggést, ahová Móricz a névcserével átemeli az eredeti névhez tartozó elbeszélést, a később „delfinizálva”, azaz megcsonkítva⁹ közölt záró mondat jelöli ki, amely a vallásos utalásrendszer és a korabeli politikai szónoklatok nyelvét is működésbe hozza. Az utóbbi magát a Joó György nevet is többes számba írja át és ezzel egyediségétől megfosztva behelyettesíthetővé teszi. Bár a következő mondatokat a szöveg Joó György szólamához rendeli, éppen a név plurális formája jelzi, hogy e forma leírásakor törés áll be a szövegben, hiszen Joó György nyelvéből egyébként teljesen idegen, hogy megfossza a nevet személyességétől:

Én nem tudok egyebet mondani, csak azt, hogy én gyerekkoromba, legénykoromba olyan boldog voltam, de olyan boldog, hogy azt má ki se lehet gondolni. De akkor más is boldog volt. Az boldog egy világ volt... De most mindenki boldogtalan. Mindenki az égvilágon. Ei van rontva ez az ország, úgy ahogy van, az egész istenség. Hát hogy van ez?... Mért romlott így el?... Hátha az emberi nép felébred és azt mondja, nem jól van ez így, csináljuk másképpen. Ma is úgy kellene lenni, hogy a Joó Györgyök meg a többiek legyenek boldogok otthon a maguk kis falujában. Akkor azok is boldogok lennének, akik felette-sebb életben vagynak...¹⁰

Aligha véletlen, hogy Révai József, Nagy Péter és Czine Mihály is e sorokra alapozta értelmezését. Így mindhárman egyszerű politikai pamfletként olvasták a regényt, és olvasatuk irányát a szöveg delfinizálása teremtette meg. Eljárásuk azonban figyelmeztethet bennünket arra, hogy az eredeti szöveg visszairása is alkalmas lehet arra, hogy azokat az intenciókat, amelyek a beszélgetés anyagát regénnyé alakítják, a nyitó és a záró fejezet kitüntetett helyzeténél fogva az egész szövegre kiterjessze. Amikor a szerzői szerepek egymáshoz fűződő konfliktusos viszonyát vonjuk vizsgálat alá, olyan mozzanatokat emelünk ki, amelyek ellenállást fejtenek ki az előszó és az utószó szerepét betöltő zárófejezet allegorikus intencióival szemben.

És itt röviden térjünk vissza Csalog Zsolt *Parasztregényé*hez. Csalognál a főszöveghez csatolt levelek nem csupán a megosztott szerzői szerepek érdekeltségében beálló különbséget tárják fel, hanem valami mást is, amire egy látszólag jelentéktelen mellékmondat utal: „Maga csak könnyen van elmegy az ország túlsó végére de én itt maradok.” Ez a megjegyzés nem csupán a térbeli távolságra utal, illetve arra, hogy az író a könyv elkészülte után kivonhatja magát a szöveg következményei alól, Muharos Bálintné viszont nem, hanem a társadalmi, a nyelvi és a kulturális távolságra is, röviden az írástudására, arra, hogy a reprezentáció, az allegóriaképzés eszközei Csalog kezében vannak: ő egy pesti úr.

Móricz és Papp Mihály esetében ez a távolság még nagyobb. A regény Joó Györgyét az elbeszélte történetben analfabétának kell elképzelnünk, olvasni csak boldogsága múltán, a harctéren tanul meg.¹¹ A beszéd, illetve az olvasás és az írás képességét a regény határozottan szétválasztja. Amikor Joó György az elbeszélés kezdetén betoppan a szerkesztőségben dolgozó íróhoz, és közli, hogy az életét akarja elmondani, nem késik az írói kommentár: „Boldog isten, már az emberek nemcsak az írásokat hozzák, hanem mindjárt az egész életüket”, majd e külső szerzői szólam így jellemzi Joó Györgyöt: „Író. Ez egy író, akinek nincs módja, képessége, hogy megírja, hát mesélni vágyik.” Ennek megfelelően Joó György a könyv tulajdonképpeni írójának figyelmeztetésére csak az elmondott szavak igazságát hitelesítheti. A figyelmeztetés, ami a bírósági eskük formuláját idézi, a legszigorúbb szankciót, az írás azonnali felfüggesztését foglalja magában:

Így... És most halljuk... De figyelmeztetek, hogy csak igazat mondj, mert én csak az igazságra vagyok kíváncsi. Én még eddig soha hazugságot le nem írtam, hát ha hozzáfognál lódítani, akkor abbahagyjuk.

A felfüggesztés szankciójára Joó György meglepő választ ad. Azt állítja, hogy hiányzik belőle a hazugság képessége: „Én mást nem is tudok mondani, csak az igazat.” A bírósági eljárások nyelvét idéző figyelmeztetés, az írás megszakítására vonatkozó klauzúra és az önHITELESÍTÉS nyilvánvalóan túl-

zó retorikai gesztusa egyetlen sort alkot. Miért ilyen szigorúak és kizáróak a szerzői funkciókat is elosztó szerződés megkötésének lépései? Azért csupán, mert a regény hatásában meghatározó fontosságú, hogy az olvasó hajlandó-e valóságnak tekinteni az olvasottakat? Erről is szó van, de ennél talán még fontosabb az írás, azaz a regény hitelesíthetetlenségének tudata. Hiszen amint a huszadik század különböző eseményeit átélők beszámolóival, vallo-másaival foglalkozók egybehangzóan megállapítják, a beszédet mindig áthatja az a fájdalmas gyanú, hogy az elsődleges tapasztalatok nem folytonosak. Ebben az esetben az első világháború előtti „boldog” és a háború utáni „boldogtalan” élet törését az elsődleges szerzői szöveg Trianonnal hozza kapcsolatba, hiszen – amint Szilágyi Zsófia¹² rámutat – a határrendezés kettévágja a Joó György körül felépített regényteret. Ami az elsődleges elbeszélő számára a teljesség és a csonkaság ellentétében írható le, az Joó György monológiájában a boldogság és a boldogtalanság kettősének felel meg. A közvetítés feladatát az ő tudatában az emlékezet munkájának kell magára vállalnia, míg Móricz esetében az írásnak, amit egyfajta erkölcsi kényszer hat át. Ezért ha Móricz kerülne is minden hősi, monumentalizáló vonást, amit a korabeli parasztregegyek¹³ többségéhez hasonlóan az ő művéről sem mondhatunk el maradéktalanul, az egyediség jegyében fogant szóbeli emlékezés és az általánosító írás különbsége akkor is arra kényszerítené, hogy fikciókat használjon és termeljen, vagy legalábbis ne alkosson olyan narratív kódokat, amelyek a fikcionalitást egyértelműen leválasztják a valóság tanúsításáról. E problémát nem oldja fel, csupán jelzi és nyilvánvalóságát tompítja, hogy *A boldog ember* beszélgetéseiből eltűnnek az elsődleges szerzői szöveg megnyilvánulásai, és csak a parasztember idézett szavaiban ritkán előforduló megszólítások utalnak a néma, odahallgató és jegyzetelő szerzői jelenlétre. Az elsődleges szerzői funkciók és vele együtt a szerződés folyamatos konfirmációjának szükségessége az utolsó fejezetben válik újra explicitté. Az író a könyv kiszedett első ívét Joó György elé helyezi, hogy az írássá változtatott beszéd hitelesítését kérje tőle. Az író fellépésében itt már nyoma sincs a bírói szigor, kódot vált, ő is Joó György „parasztnyelvén” szólal meg. Mi történt? Amennyiben az igazság verifikációs alapját a valóság fogalmához rendeljük, létrejön a közvetítések hagyományos platóni sora, ahol az írás sosem lehet képes önmaga hitelesítésére, mindig rászorul az elsődleges tapasztalatok beszédbeli közvetítésének igazolására. Innen tekintve a valóság mint faktum mindig a keletkezetttségét illető gyanú felfüggesztésével nyeri el azt a formáját, amit a realizmus esztétikai operatív eszközként használnak. A beszéd oldalát képviselő Joó György azonban nem hitelesíti, nem „írja alá” az elé tett szöveget. Egyszerűen másról kezd beszélni:

Nézem az embert. Az utolsó három esztendő alatt megöregedett. Már az arca élén csak a bőr feszül. Barna bogár szemei nyugtalanul repkednek. Bajusza lóg s ajka lila.

Ebéd után összeültem vele. Odaadtam neki a könyvnek kiszedett első ívét, elolvasta.

– Úgy vót, György? Igazán írtam?

Vártam, hogy megnyilatkozik, hogy magára ismer-e s nincs-e kifogása, hogy az életét ilyen őszintén elmesélem az egész világnak.

– Hát bizony, így van e most is. Nem lesz az idén se semmi termés. A tél száraz vót, az egerek kirágták a búzát. Jöttem a mezőn, csak néztem, mi lesz ebből, jóisten.

Ahogy a *Parasztregény* Eszti nénijének levelében, itt is megszólal a kétség, nem lesz-e kellemetlen Joó Györgynek, illetve modelljének Papp Mihálynak, amit a falubeliek a könyvben olvasnak majd. Mindez kimondatlanul ebben az esetben is a távolság problémájára utal. A Petőfi Irodalmi Múzeum Móricz hagyatékának részeként őriz néhány levelet, amit az író 1916 és 1942 között Papp Mihálytól kapott. Ha tehát a regényben olvasottak alapján feltételezzük, hogy Papp Mihály a háborúban tanult meg írni és olvasni, joggal feltételezhetjük, hogy első levélkísérleteit író nagybátyjának címezte. 1916. április 24-én arra kérte őt, kapcsolatait felhasználva intézze el, hogy engedjék haza az orosz frontról, ahová hadimunkára vitték, mert ideje lenne szántani. A levelek ortográfiai állapota jól tükrözi az írásbeliségért folytatott küzdelem súlyosságát. Papp Mihály elkésérítő helyzetében minden alkalommal segítségért folyamodik híres rokonához. A két férfi viszonyát, Papp Mihály Móriczhoz képesti térbeli identifikációját a levelekben a „messzi távol” állandó fordulata fejezi ki: „Szerett Keves zsigá bátyám tudósítom ezen pár sorjimal hogy hálístenek nekünkélég jóegéségünk vanamelyhez hasonlót kívánnunk ameszi távol ből Kedven nagy Bácsiyéknakameszitávolból” – írja Papp Mihály 1935. június 19-én Magosligetről.¹⁴

Úgy vélem, a távolság ilyen nyomatókos hangsúlyozása ezúttal sem csupán a térbeli messzeség rögzítéseként olvasható. Ezt a feltételezést erősíti, hogy az immár írástudóvá vált Papp Mihály levelében újraképződik a hitelesítés regénybeli helyzete, azzal a különbséggel, hogy itt saját szavait kell a feltételeesség hatálya alatt hitelesítenie, és ezt meg is teszi: „igen sokat szeretnék megírni a szivemet kiseretném tárni ezek a betűk szinigazak”. Kitérhetnénk arra, miért van szükségük a betűknek hitelesítésre. Itt azonban elég annyit megállapítanunk, hogy a közvetítésbe mindig beleíródik a távolság problémája, a beszéd és az írás, a szerzői funkcióké, a közvetített tapasztalatoké és a közvetítő szövegtárgyá, a regényé és az életé.

Joó György világát lényegében az úr-szolga, a gazdag-szegény viszony könnyen áttekinthető, rideg és mozdulatlan rendszere strukturalja. Szerelmi kalandjainak, feleségvadászatának epizódjai etnográfiai pontossággal derítik fel a helyi társadalom rétegzettségét, azokat a nyelvi, szimbolikus eljárásokat, amelyek segítségével a magosligetiek és a környező helységek lakói jelzik hovatartozásukat. A *boldog ember* éppen ezért egyfajta nevelődés-regényként szerveződik: Joó György keserű tapasztalatok árán elsajátítja az

úr-szolga, a gazdag-szegény viszony szabályait, megtanul közlekedni a társadalomban. E tanulás utolsó szakaszában, amikor hősünk feleséget keres magának, a helyi társadalom rendszerében neki kiszabott helyet is keresi, azt a mozgásteret, amit, identitását és önbecsülését megőrizve, munkájával be tud tölteni. Joó György világának ezt az átlátható, elsajátítható rendjét kizárólag a „feketére festő” Budapest csábítása veszélyezteti, ott is leginkább a szocializmus szelleme, ami Lieb úr tanításában – a névválasztás valószínűleg ezúttal sem véletlen – nyilatkozik meg. Lieb lázításának legfőbb tétele természetesen az, hogy a falusiaknak nincs rendes iskolájuk, senki nem tanítja meg őket írni-olvasni. A törvény fenyegetése azonban erősebbnek bizonyul a csábításnál: „Hagyjon békét, én nem akarok a tömlöc szalmáján megrothadni.”¹⁵ A tanulás, a nevelődés útja akkor fejeződik be, amikor visszavonhatatlanná válik a mondat: „Mán énnekem rendbe vót a szénám.” A boldogság fogalma azonban Móricz regényében – és ez eltérés a Bildungsroman hagyományától – nem a nevelődés végeredményéhez, hanem magához a nevelődéshez kapcsolódik.

Az úr-szolga viszonyok által megépített hierarchia csúcsán természetesen a nagybirtokos családok, valamint a törvény emberei állnak, akik kezében a jog a gazdagságot védelmezi. Amikor Joó György nem köszön Salánky Sámuelnek és a táncmulatságról kihívja a tanító lányát, e hierarchia teljes súlyával találja magát szemközt. A nevelődés folyamatának első tanulságai így hangoznak az anya szájából:

Mert az uraknak a kezébe van a hatalom, ölhet, eleveníthet a bíró meg a jegyző, meg minden úriember, aki csak van a világon. [...] Hallgatni kell előttük, mert az úr úr, ha még olyan kicsi is, mint egy csú tengeri. Akkor is hatalommal bír a szegény felett. Könnyen tud bosszút állni. [...] Bárhova mégy is, akkor is az urak kezébe vagy. Úr mindenütt van, a szegény ember csak az urakból élhet.¹⁶

A regény számos epizódja támasztja alá azt az egyébként etnográfiailag is igazolható felismerést, hogy a helyi társadalom hatalmi szerkezetét jelentős mértékben meghatározza az írástudás és a jogszolgáltatáshoz való hozzáférés lehetőségének eloszlása. Ez a tapasztalat szólal meg az anya bizakodásában a másodszori pervesztést megelőzően: „Fiam, Gedeon már nagy, ő már budapesti úr, ő már odatartozik közéjük, tanulja azoknak a lyukait, mert a rókának két lyuka van, de a törvénynek sok.”¹⁷ Csakhogy amint a bevezető fejezet vizsgálatakor láttuk, a *boldog ember* elsődleges írói szólama erős szállakkal kötődik a perrendtartás bírói nyelvéhez. E szólam háttérbe húzódása megfelel a vallomástevő beszédét figyelmesen hallgató bíró magatartásának, Joó György elbeszélése pedig az elsődleges szerzői szólam alapmondátára („De figyelmeztettek, hogy csak igazat mondj, mert én csak az igazságra vagyok kíváncsi.”) adott válaszként a bíróság előtt tett vallomás formáját ölti.

Ez a szerkezet segít elkerülnie Móricznak azt a helyzetében egyébként nem könnyen elkerülhető csapdát, hogy regényével írástudóként a néma kizsákmányoltak erkölcsileg elháríthatatlan képviselőjét vállalja magára. Az elbeszélés két szólama közötti távolságot így semmilyen fölérendelt szereptudat nem csökkenti. Beleírja magát a szöveg alapstruktúráiba, és a probléma akadálytalanul áthelyeződik mindazokba az értelmezésekbe, amelyek e távolság vizsgálata nélkül kívántak közelférközni a regényhez. A szerzői szólamok távolsága megkerülhetetlenül nyilatkozik meg a mű legtalányosabb, legkihívóbb mozzanatában. Joó Györgyöt boldognak kell tekintenünk, de mit jelent ennek az embernek a boldogsága?

A regényben megjelenő perspektívák a boldogság fogalmát eltérően láttatják, de közös bennük, hogy mindegyik valami mással helyettesíti a szót. Lieb szempontjából Joó György boldogsága nem egyéb, mint tudatlanság, ostoba meglegedés, képtelenség arra, hogy felismerje önnön kiszolgáltatottságát: „Sötétek maguk mind, – azt mondja Lieb úr – olyanok, mint az állatok, azt tehetik magukkal, amit akarnak.”¹⁸ Joó György szólama szerint boldog az az ember, aki elrendeltnek fogadja el körülményeit, nem lázad, hanem már-már sztoikus módon belenyugszik a helyzetébe, hiszen a lázadás vége csak még nagyobb szerencsétlenség lehet.¹⁹ Az értelmezők többsége ugyanígy jár el, és – ahogyan Czine Mihály is teszi – a címet a stilisztikai irónia eseteként fogják fel anélkül, hogy kidolgoznák az irónia kettős írásának itteni problémáját, azaz felfigyelnének az elbeszélő szólamok távolságára, ami valóban a „boldogság” szó törésében szemlélhető legközvetlenebbül.

Az elsődleges szerzői szólam feltűnően hallgat a boldogság fogalmáról, illetve – az olvasói kompetenciákat is számításba véve – közvetetten, az utolsó beszélgetés újszövetségi ráértése, valamint az odaérthető jézusi boldogságmondások által ad jelentést neki. A mai olvasó természetesen Camus és Kertész Imre olvasásának tapasztalatait is hajlamos visszahelyezni Móricz regényébe. E tapasztalatok nem csupán az irónia, hanem a semleges beszéd lehetőségének problémáját is bevonják értelmezésünkbe. A semleges beszéd nem egyszerűen ítélet nélküliséget jelent, hanem olyan beszédet, amelynek nem tulajdonítható humán eredet, olyan nyelvi originalitás tehát, amelyhez egyértelmű tudati perspektíva rendelhető. Eltérő módon ugyan, de az irónia nyelvi aktivitásának eredettől, eltárgyasító hatása Camus *Sziszüphosz mítoszá*nak és *Közönyének*, illetve Kertész *Sorstalanságának* esetében is a boldogság fogalmával kapcsolódik össze. A boldogság mindkettejükönél olyan tudatállapot, amely a humán perspektívától való elidegenedés, a test tárgyi szemlélete nyomán keletkezik, felszabadítva a kívülről nyelvi szubverzióját. Móricznál ilyesmiről nincsen szó. De a boldogság problémájának nyelvi szerkezete itt is a semleges beszéd lehetőségének kérdésével szembesíti az olvasást. A bevezető fejezetben az író így jellemzi Joó György beszédét:

Mindezt a keserves nagy dolgot úgy mondja el, hogy nincs benne se lázadás, se harag. Nincs benne semmi támadás. Úgy beszél, mintha a sors kikerülhetetlen tényeiről beszélne. Ahogy az időjárásról, az elemi csapásokról szól a földművesember.²⁰

Miközben e sorok a boldogságot a belenyugvás kétes jutalmaként értelmezik, az időjárásról szóló beszédekre hivatkoznak, a nyelv azon területére, ahol a mindennapi érintkezések során a legnagyobb számban fordulnak elő semleges formák. Ilyen semleges, az én perspektíváját tárgyi nézőpontra cserélő nyelvet Móricz regénye nem dolgoz ki. De találhatók Joó György beszédeiben ilyen távlatokat nyitó részletek. Példaként a 25. beszélgetésből idézek:

Nem büszke az ember, hanem fáradt. Ha meg fáradt, akkor nincs kedve még gondolkodni se. Nemhogy beszélni. Mert nem olyan a földmunka, mint a kőművesmunka, amellé lehet egy kicsit ácsorogni. De a földmunkával sietni kell, mert arra várnak. Az ember osztán azt se tudja, mit csinál, csak húzza az igát. Harangoznak délre. Leül az ember egy kicsit falatozni. Megeszi azt a kis kenyeret, hozzá valamit, vagy hagymát, vagy savanyú ugorkát, vagy egy kis szalonnát néha, ha van. Azután elfekszik és kialussza az órát, ami ebédszünet. Ritka az, hogy még beszélgetéssel is fárasssa magát. Mer az is munka és nem fizetnek érte.²¹

E néhány sorban az énről leválasztott semleges beszéd az általános alany szerepét betöltő „ember” szó ismétlésével keresi formáját. Az ismétlés olyan sornak is felfogható, amely a „Leül az ember egy kicsit falatozni.” mondattal eljut a humán eredetű beszédek határáig, oda, ahol az elidegenedettségek minden belső érzelmi és tudati viszonyulást eltöröl. Ezt követi a részlet legmegdöbbentőbb fordulata. Az „elfekszik” szó, ami nem humán lényekre, hanem állatokra, vagy még inkább növényekre és tárgyakra szokott utalni, ama hibás mondat egészével, amelyben helyet kap, túllép a humán perspektívák határain. „Azután elfekszik és kialussza az órát, ami ebédszünet.” Nem vállalkozom annak felsorolására, hányféle grammatikai szabály ellen vét ez a mondat, már csak azért sem, mert Móricz nyelvi „hibáinak” zsenialitását előttem már alaposan vizsgálta Balassa Péter.²² Ehelyett csupán arra hívom fel a figyelmet, hogy e próza, amely az elbeszélés szerkezeti-poétikai szintjein nem szembe-sül az általa megnyitott kérdésekkel, legerőteljesebben a nyelvtani törésekben, hibákban tehet kísérletet az ahumanitás megértésére. Mindemellett további elemzést kívánna, hogy az ahumanitás problémája hogyan kapcsolódik össze Móricz műveiben a szociális nyomor ismeretével, és hogy ebből – immár a nietzschei intencióktól eltérően – milyen etikai kérdések következhetnek.

Zárásképpen ehelyett visszatérek a regény befejező mondatára. Szilágyi Zsófia ezzel kapcsolatban megállapítja: „Nem egyszerűen a regény egyik mondatát olvassa csonkított változatban a mai olvasó, hanem a mű különösen hangsúlyos *utolsó* mondatát, amelyben ráadásul éppen a trianoni tragé-

dia megélésén keresztül lesz Joó György és Zsiga bátyám szembenállásából egymásmellettiiség.”²³ A mondat fontosságát nem vitatva úgy vélem, Trianon említése a szöveg retorikai, elbeszélés-poétikai szintjén nem változtatja egymásmellettiiséggé a távolságot. A közelséget a politikai ideológiáknak is mindig kitett allegorizáló olvasat teremti meg, miközben áthalad a szövegben foglalt neveken, dátumokon. Móricz regényének esetében az elsődleges szerzői szólamot is ilyen olvasatnak tekinthetjük. A regény olvasására én ennek ellenszegülve igyekeztem kísérletet tenni.

1 CSALOG Zsolt, *Parasztregény*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1978, 437.

2 Uo.

3 CSALOG Zsolt, *i. m.*, 435. sk.

4 „Mindennek szinte más az értelme elmondva mint leírva én nem tagadom hogy így mondtam nem vonom kétségbe és örültem is hogy jött és szívesen beszéltem de most el vagyok rajta borzadva hogy az egészből semmi szép dolog nem jön ki Tabra. Ezt az egészet elkell dobni és újat írni megtetszik látni hogy sokkal szebb könyv lesz mint így.” CSALOG Zsolt, *i. m.*, 437.

5 Tab nevű helységünk természetesen van, de nem a Tiszántúlon.

6 MÓRICZ Zsigmond, *A boldog ember*, Bp., Athenaeum, 1935, 8.

8 MÓRICZ Zsigmond, *i. m.*, (1935), 318.

8 „Most azonban egészen olyan volt az arca, mint egy vedlett kurucé.” MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 9.

9 A zárómondat a regény 1939-es második kiadásában is teljes formájában szerepel. A hagyományos filológia ezt a kiadást ruházná fel „az utolsó kéz” tekintélyével. Az 1953-as kiadásban a mondat így hangzik: „Ebben mindnyájan osztályos társaid vagyunk e megtörtetett hazában.” MÓRICZ Zsigmond, *A boldog ember*, Bp., Szépirodalmi, 1953., 399.

10 MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 8.

11 „Bizony én megmondhatom, hogy én csak a harctéren tanultam meg olvasni, mikor hónapokig feküdtünk a lövészárokból és

ott voltak, akik regényt olvastak, meg újságot. A tiszturaktól kapták az újságokat, meg vették is, ott unalmamban kíváncsi lettem én is, mi van a nyomtatásban és így kezdtem el olvasni; de csak sillabizálva.” MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 242.

12 SZILÁGYI Zsófia, „...mingyárt az egész életüket” (*A paraszti élet regénnyé alakítása Móricz A boldog ember című regényében*), lásd jelen számban.

13 Lásd erről SZIRÁK Ferenc, *A paraszt és a parasztlelet rajza regényirodalmunkban*, Katolikus Szemle, 1937, 455–470. és HOMORÓDI József, *Parasztok a regényben és a társadalomban*, Válasz, 1947, I., 188–192.

14 A levél teljes szövege egy másikéval együtt olvasható a Magyar Nemzet 1987. augusztus 8-i számában.

15 MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 186.

16 MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 86.

17 MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 153.

18 MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 186.

19 Lásd MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 188.

20 MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 7–8.

21 MÓRICZ Zsigmond, *i. m.* (1935), 238.

22 BALASSA Péter, *Hiba, lehetőség. Móricz Zsigmond József Attiláról = Pillanatkép a hazai irodalomtudományról*, szerk. KENYERES Zoltán és GINTLI Tibor, Bp., Anonymus, 2002, 290–295.

22 SZILÁGYI Zsófia, *i. m.*

Humanista szövegek kiadásának lehetőségei és módszerei

Egy szöveg – egy bármilyen korú, nyelvű, tartalmú, műfajú, formájú szöveg – közzétételének számos módja van a hasonmástól kezdve a kiadó nyelvéen fogalmazott kivonatig és tovább. Hogy ezek közül melyiket választjuk, az szintén számos tényezőtől függ, kezdve a sajtó alá rendező fölkészültségétől a megcélzott publikumon keresztül a technikai és pénzügyi lehetőségekig. A tudományos világ alapvetően két kiadványtípussal számol, amelyek egyike az úgynevezett kritikai, másika a népszerű kiadás. Itt és most a kritikai kiadásról beszélek, amelynek további két változatát a szakmai zsargon kis és nagy kiadásnak nevezi. A kis kiadás szűkebb, a nagy bővebb apparátussal jelenik meg, azonban a közölt szöveg tekintetében nincs köztük különbség. Példaként említek két párhuzamos sorozatot, amelyek közül a Monumenta Germaniae Historica tudományos, a Scriptores Rerum Germanicarum iskolai használatra készült. Magyarországon hasonlóképpen tette közzé klasszikusaink, Jókai, Mikszáth és mások írásait az Akadémiai Kiadó, és innen került a nagyközönség elé a hiteles, de pusztá szöveg. A két példából is látszik, hogy a kis kiadás nem jöhet létre a megelőző nagy nélkül, sőt, megbízható népszerű sincs a megelőző kritikai nélkül. Néha a látszat ennek elene szól, de csak a látszat. Jelenleg is folyik a Bessenyei György összes műveit közrebocsátó sorozat, formailag kis kritikai kiadásban. Valójában azonban ennek előzménye egy komoly apparátussal készült nagy kiadás, amely viszont csak részben kerül sajtó alá, az anyag tekintélyes része a fiókban marad. A szöveg megállapításához és megértéséhez mindkét esetben ugyanazt a munkát kell elvégezni, csak a honorárium lesz kevesebb. Ezért tehát a következőkben a kritikai kiadásról szólok, és nem teszek különbséget ennek alfajai között. Azoknak pedig, akik csak egy szöveg egyszerű publikálására vállalkoznak, azoknak azt mondom, hogy a kritikai kiadás valamennyi követelményét teljesíteniük kell, ha nem kerül is papírra, mert másképp a szövegközlés is csapnivaló lesz. Példát nem hozok.

Nos tehát a kritikai kiadás feladata *a szerző szándéka szerinti szöveg megállapítása és kritikai apparátussal való közzététele*. (Megjegyzem, hogy a „szerző” fogalma tágran értelmezendő, hiszen nem köthető minden dokumentum egy konkrét személyhez.)

Ami az apparátus lehetséges elemei közül minden körülmények között kötelező, az az úgynevezett szövegkritikai apparátus, vagyis a szöveg megalapítását indokoló, állapotát bemutató és a megértéséhez szükséges jegyzetanyag, amely egyúttal a végzett munka ellenőrzését is lehetővé teszi az olvasó számára. Erről majd még bővebben lesz szó.

Egyebekben ez az apparátus a közzétett dokumentum jellegétől függően bármit tartalmazhat. Nyilvánvalóan más tudnivalókat kell közölni egy eddig ismeretlen szerző vagy mű közzététele esetén, mint Rotterdami Erasmus vagy a *Különös házasság* kiadásánál. Más magyarázatok és mutatók kellenek egy teológiai vagy filozófiai értekezéshez, egy vershez, egy krónikához, egy mesegyűjteményhez, egy oklevélhez, egy szótárhoz, egy számtankönyvhöz. Más apparátus kell egy illuminált vagy hangjegyes kódexhez, mint egy XVII. századi regényhez. A megcélzott közönség igényeit is figyelembe kell venni, mert másra kíváncsi a nyelvész, másra a történész és másra az etnográfus. Ezt megfordítva azt is mondhatjuk, hogy ugyanazt a szöveget más körítéssel teszi közzé egy hadtörténész és egy irodalmár, mert mást lát benne és mások az eszközei. Az apparátus tartalmát tehát általános érvénnyel nem lehet megszabni. Ugyanígy a formáját sem, hiszen az sem mindegy, hogy egy szerző egy műve kerül-e közlésre, vagy több darab, s hogy azonos műfajúak és tárgyúak-e ezek vagy nem. Eszerint az apparátus lehet egybefüggő vagy tagolt. És így tovább.

Ami mégis általánosságban érvényes: *A sajtó alá rendező törekedjék arra, hogy a kiadvány a lehető legtöbb olvasó és diszciplína számára a lehető legtöbb információt tartalmazza, valamint, hogy a szövegforrás kézbevételeire a következőkben csak kivételes esetben legyen szükség.* Példaként megint a Monumenta Germaniae Historicát hozom fel, amely számos kolostori évkönyvet is tartalmaz. Ezek nagyobbik részükben a bibliai történetet adják rubrikákba foglalva a teremtés első évétől az 5000-valahányadikig, amely ponton megalapították a kolostort, és megindulnak a forrásértékű közlések. A kiadvány itt veszi föl a fonalat, és innen kezdve reprodukálja a szöveget. Ez elég annak, aki az eseménytörténetre kíváncsi. De nem elég annak, aki például a történetírás vagy a kronológia történetét kutatja. Tucatszámra tanulmányozhatjuk ezeket a publikációkat, és fogalmunk sem lesz arról, hogy milyen egy valódi évkönyv. A teljességnek természetesen vannak bizonyos határai. Egy kódex közlőjétől elvárható, hogy ismertesse a forrás fizikai jellemzőit, mint állapot, illusztráció, kötés, írásfelület, íróanyag, írásmód, bejegyzés és efféle, de az már nem várható el, hogy ugyanezt megtegye egyenként, ha a közölt szöveget húsz kódex tartalmazza, és nem várható el, hogy meghatározza a tinta vagy a penész típusát. Mindazonáltal legalább figyelmeztetni kell mindenre, ami egy másik szakma számára esetleg érdekes lehet. Ez a másik szakma leginkább a művészet- és a könyvtörténet szokott lenni.

Ami a szöveget és a szövegkritikát illeti, a fentiekből következik, hogy a kritikai kiadás munkálatai két egyforma súlyú feladatot állítanak a vállalkozó

elé. Egyik a szöveg megállapítása, másik a közzététele. A rosszul megállapított vagy rosszul közölt szöveg egyképpen haszontalan.

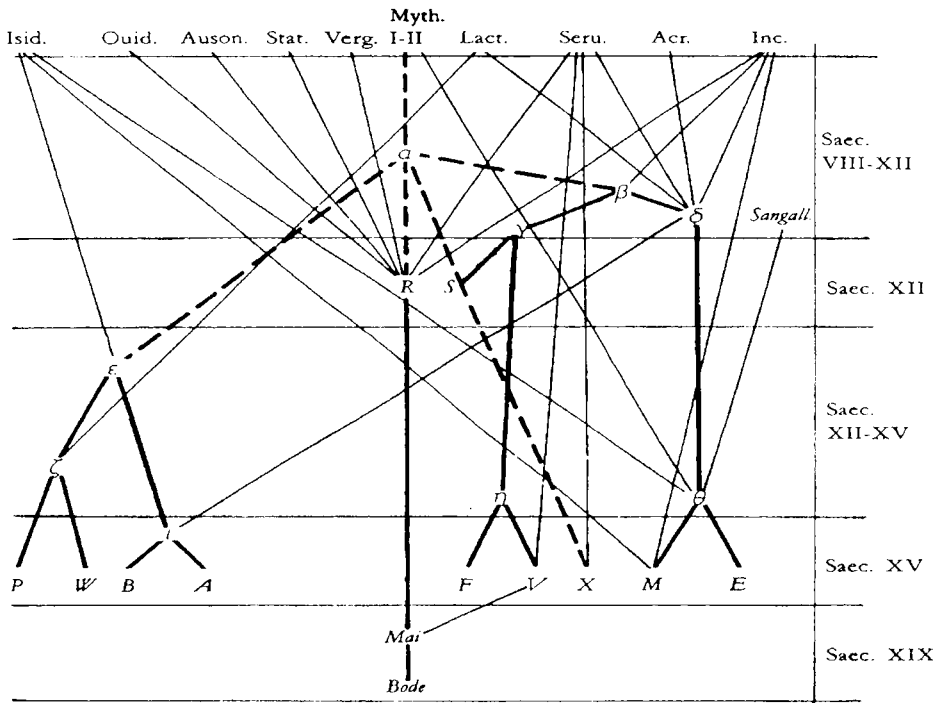
A legelső feladat a *szövegforrások* (általában kéziratok és nyomtatványok) lehetőség szerint teljes körű számbavétele. Erre megint nincs recept, noha a legtöbb számottevő gyűjtemény állománya a közreadott katalógusok segítségével áttekinthető, és ezek a katalógusok szinte teljességgel megtalálhatók az OSZK meg a pesti Egyetemi Könyvtár segédkönyvtárában. Az interneten is egyre több hozzáférhető. De recept talán nem is kell, hiszen a szöveghez általában az nyúl hozzá, aki a témával egyébként is foglalkozik, és ismeri az irodalmat. Vagy ha mégsem, akkor nagyon veselkedjék neki. Ne járjon úgy, mint mi Szepsi Csomborral, akinek az összes művein még meg sem száradt a nyomdafesték, amikor Keserű Bálint meghozta a disszertációját Danckából. Azóta sincs kiadva.

A második lépés a *textológiai forrásérték szerinti minősítés*. Ezt természetesen csak több szövegforrás esetében kell elvégezni. Első helyre az autográf (anonym vagy diktált művek esetében az originális) kézirat, ennek hiányában a szerző által gondozott (vagy korrigált, de legalább figyelemmel kísért) másolat és editio princeps sorolandó, majd az autográf alapján, de a szerző közreműködése nélkül készült editio originalis. Megjegyzem, hogy a nyomdába leadott kézirat a munkálatok során valami általam nem ismert okból kifolyólag szinte törvényszerűen megsemmisül, annak a dokumentumnak tehát, amelynek editio princeps-e van, annak nincs autográf kézírata, illetve ha mégis, akkor az nem azonos a nyomda által használt példánnyal. Pedig a nyomdák a kezdettől kezdve úgynevezett zsákban együtt tartják a kiadvány teljes anyagát. Haiman Györgytől tudom, hogy a Kner-nyomdában különös súlyt fektettek a szerzői kéziratok őrzésére, de már egy sincs meg.

A fenti rangsorhoz hozzáteszem, hogy annak megállapítása nem mindig magától értetődő, hiszen lehet több autográf, lehet fogalmazvány, piszkozat, tisztázat, lehet korrektúrapéldány, lehet szerző által javított, jegyzetelt nyomtatvány, lehet sok más, és lehet egyszerre több azonos rangú szövegforrás. Ezzel szemben – különösen a magasabb állású személyek esetében – hiába is keressük a saját kezét, mert írásaik, főleg a nagyobb terjedelműek, rendszerint diktálás, vagy saját kézzel odavetett, és aztán nyomban szemétbe került piszkozat után készültek. Wittnyédy István leveleskönyvének két hatalmas kötetében mindössze négy darab van, amely az ő kezétől származik, pedig ő nem volt arisztokrata, hanem éppenséggel városi jegyző. Másfelől éppen a jelesebb humanisták voltak azok, akik a szépírást elsajátították, és műveiket szívesen tisztázták le a saját kezükkel, mint Boccaccio, Petrarca, Alberti, vagy nálunk Bonfini, akinek Symposion-kódexe saját kezű, még az illusztráció is.

Ezek után következnek az idegen kezű másolatok, kiadások. Ezek értékrendjét nem a keletkezés kora határozza meg. Könnyen elképzelhető ugyanis, hogy egy későbbi nyomtatvány vagy másolat jobb mintát követ, mint egy ko-

rábbi. Föl kell vázolni a *stemma*t, vagyis azt a táblázatot, amely az egyes változatok leszármazását és egymáshoz való viszonyát ábrázolja. Ezen – ha lehet – ajánlatos feltüntetni azokat a ma már nem található példányokat, amelyekből a szöveg hagyomány egyes családjai valaha leágaztak. Példaként megmutatom az úgynevezett Második vatikáni mythographus genealógiáját. Ez egy késő Karoling-kori szöveg, amely nyolcszáz év alatt fordultatos pályán jutott el a ma meglevő, a vázlaton latin betűkkel jelzett példányaihoz. A görög betűk azokat a ma már nem található példányokat jelzik, amelyeknél egy-egy fordulat bekövetkezett.



A szövegforrások összevetése révén felszínre kerülnek a szövegváltozatok. Ezek ismeretében válik lehetővé a *főszöveg* körülhatárolása. A főszöveg az a szövegtest, amely a publikáció tárgyát képezi. Egy szerző egy egységes műve esetében ez nem problematikus, különösen, ha rendelkezésünkre áll az autográf, vagy a szerző által szerkesztett kötet. De nehéz a döntés egy anonim vagy több szerzős gyűjteménynél, amely számos változatban terjedt. Gondoljunk egy Aesopusra vagy Leó archipresbiter Nagy Sándor-történetére, melynek egyik változata 50, a másik 90, a harmadik meg 190 epizódból áll. A mű-

nek szokott lenni címe, de kérdés, hogy a szerzőtől származik-e. Zrínyi *Vitéz hadnagyának* a harmadik része a *Centuriák* címet viseli. Ez a cím a kéziratban nincs benne. A köztudatba Megyeri Zsigmond ültette bele, aki így említi egy levelében. Nyilvánvalóan alaptalanul, hiszen a „centuria” szó ’százas egység’-et jelöl, a „centuriák”-nak tehát legalább kétszáz darabból kellene állaniuk, holott az egész 58 fejezetre rúg. (Mellesleg jegyzem meg, hogy az egész műnek sincs címe, azonban Zrínyi másutt többször szól róla, és *Vitéz hadnagynak* mondja, a későbbi címadás tehát ez esetben indokolt és hiteles.)

Az írásnak lehet előszava, lehetnek margináliák, kommentárok, jegyzetek. Számos nyomtatványnál kérdéses, hogy a címlapot, a tartalomjegyzéket, a mutatókat a szerzőnek tulajdonítsuk-e vagy a nyomdásznak. Taurinus *Staurromachiájához* a földrajzi mutatót maga a szerző készítette, az tehát a mű szerkesztésének része. Más esetben nem. Főleg a hosszú idő alatt kialakult és széles körben, számos változatban elterjedt gyűjteményeknél döntés kérdése az, hogy melyik állapotot tekintem főszövegnek. Bizonyos műfajoknál eligazítást adhat a forrásvidék földterítése, mert ha egy kérdéses szakasz ugyanabból a forrásból táplálkozik, mint a többi, akkor valószínűleg szerkesztésének része a műnek. Akárhogy van is, az idegen hozzá- és betoldásokat ki kell szűrni, a csonkulásokat ki kell egészíteni, a szétszórt töredékeket össze kell boronálni. Így áll össze a főszöveg, amelyhez képest az egyes szövegforrásokban lesznek hiányok és lesznek többletek. Az utóbbiak közzétételéről esetenként kell dönten, elhanyagolhatók, vagy kerülhetnek például függelékekbe. A megállapított főszöveget csak a legszükségesebb technikai jellegű elemekkel szabad megtoldani. Pótolható a hiányzó cím, kiegészíthető a hiányos fejezetszámozás és így tovább, de a beavatkozást jelezni kell.

Ugyancsak a szövegforrások összevetése után jelölhető ki az alapszöveg, vagyis a szerző szándékával egybevágó vagy ahhoz legközelebb álló változat. A szerzői variánsok között rendszerint az utolsó az irányadó, az „ultima manus”, de csak rendszerint, mert megesk, hogy a szerző a saját jobb meggyőződése ellenére kénytelen módosítani az eredetileg kiadni szándékozott íráson. Ilyen eredményre vezethet a cenzúra vagy az öncenzúra, amely intézmény mindig is létezett, ha nem pont így nevezték is. Saját kezűleg több példányban leírt művek között is lehetnek tartalmi eltérések aszerint, hogy az adott példány éppen melyik mecénásnak volt szánva. Thuróczy Krónikájának van egy németországi meg egy magyarországi terjesztésre szánt változata. Amikor Bonfini elindult Magyarországra, két korábban készült műve, a Herodianus- és a Hermogenes-fordítás elé Mátyáshoz címzett előszót írt. Ugyanekkor roppant ügyesen kiemelt egy levélpárt a már szintén kész Symposionból, új szöveget írt rá, mely azt mondja, hogy a Herodianust és a Hermogenest már eleve Mátyás számára készítette. Ezt kötötte vissza a régi helyére. Ez a turpisság nagy zavart okozott, mert úgy fest a dolog, mintha jóformán egész életében Mátyás számára dolgozott volna, már akkor is, amikor

még eszébe sem jutott a magyarországi utazás. Idegen kezű példányok esetében irányadó a szerző gondolatvilágához, stílusához, nyelvezetéhez való közhelyesség foka. Ehhez természetesen tüzetesen tanulmányozni kell az egész életművet. Több autográf vagy egyenértékű másolatok, kiadások esetén választani kell, mert *a közlés csak egy alapszövegen alapulhat*, a változatok kontaminálása szigorúan tilos. Az alapszöveg kiválasztása az egyik legkényesebb, mert meghatározó mozzanata az egész munkafolyamatnak. Ha az eltérő helyek terjedelme és tartalma indokolja, lehet több alapszöveg, ezeket azonban külön vagy párhuzamosan kell közzétenni.

Tehát a főszöveghez képest vannak hiányok és többletek, az alapszöveghez képest vannak változatok.

A kiadás törzse a főszöveg alapszövege. És azt mondom, hogy miután idáig eljutottunk, az egész munkát előlről kell kezdeni, mert a főszöveg, az alapszöveg és a változatok birtokában egész biztosan át kell értékelni a szövegforrásokat, és módosítani kell azt a stemmát, amelyet az elején felvázoltunk. Ezt a folyamatot a nyomdába adás előtt még párszor meg kell majd ismételni. Ha szerencsénk van, a fő- meg az alapszöveg végig ugyanaz marad.

Az alapszöveghez járul a *szövegkritikai apparátus*. Ennek egyik feladata az alapszöveg tökéletlenségeinek a kiküszöbölése, az emendáció, vagyis a szerző szándéka szerinti textus helyreállítása, másik feladata a szövegforrások eltéréseinek az összevetése. Harmadszor itt kell jelezni a szerzői vagy idegen kézzel eszközölt módosításokat, mint törlés, beszúrás, felül- és átírás, átszámolás, aláhúzás, marginális jel és a többi.

Ami az *emendálást* illeti, akár autográfrol, akár másolatról, akár nyomtatványról van szó, ritka – vagy inkább nincs – olyan példány, amely tökéletes volna. Az alapelv az, hogy *a szövegben a helyreállított formát közöljük, az ettől eltérő alakot a jegyzet mutatja*. Autográf fogalmazvány esetében ez többnyire kevés gondot okoz, rendszerint csak íráshibákról van szó. Ezeket nem is kell föltétlenül jegyzetelni. Az általános gyakorlat szerint a nyilvánvaló toll- és sajtóhiba (például egy felfordult „n” betű, a „minimum” szóból hiányzó egyik láb) megjegyzés nélkül helyes formában közölhető, kivéve mégis a tulajdonneveket és a szöveghez képest idegen nyelvű szavakat. Kivéve továbbá azokat a tévesztéseket, amelyek az értelmezésben zavart okozhatnak vagy okozhattak, például egy későbbi másoló számára. Ezt persze nem könnyű megítélni, ezért jobb a fölösleges precizitás, mint a beláthatatlan következményű nagyvonalúság. Közismert a Calepinus-szótár 1585-ös kiadásának bizvást elhanyagolható tévesztése, ahol is egy hosszú „f” derekán átcúszott a vonalka, s így keletkezett a „söveg”-ből „föveg”, amely sajtóhiba máig ható érvényt szerzett. Másolat, akár saját kezű tisztázat esetében lényegesen több a hibalehetőség. A hibák típusa a másolás technikájától is függ, illetve a másolás technikájára a hibák jellegéből is következtetni lehet. Az elhallás első sorban a másoló számára ismeretlen szavak esetében hoz létre torzszülöttet,

az elnézés sokszor csonkítja a szöveget, mert az azonos betűcsoporttal kezdődő sorok, mondatrészek esetén a szem könnyen átugorja az egyiket. Előfordul, hogy a mintából egy egész levél hiányzott, amit a másoló nem vett észre, és mechanikusan írta tovább a mondatot.

Az emendálás csakis azokra a hibákra vonatkozhat, amelyek a leírás során keletkeztek. A szerzőtől származó helyesírási, nyelvtani, prozódiai, ritmikai, stilisztikai és tárgyi hibák javítása szigorúan tilos. Erre az apparátus más részében kerülhet sor, de semmi esetre sem a szövegközlésben. Hasznos tanács, hogy ne akarjunk okosabbak lenni a szerzőnél. Az emendálás egyébként is fokozott óvatosságot igényel. Tudniillik van egy roppant kényes bökkenője, melyet mindig a szemünk előtt kell tartanunk: nem minden hiba, ami annak látszik. Már az is problematikus, hogy mi az a hiba, hiszen a minősítés attól függ, hogy én jónak találok-e az adott helyet vagy nem, márpedig a szerzőtől nem lehet elvárni, hogy velem egy srófra járjon az agya. Zrínyi Máttyás-elmékedéseinek a kéziratában ez áll: „a mi gyönyörűséges pennáink, Istvánfink”. Magától értetődő, hogy a „pennáink” elírás „pennánk” helyett, tehát kivétel nélkül minden kiadás emendál. Sőt, egyszerű tollhibáról lévén szó, jegyzetet sem ad hozzá. Ámde ugyanebben a műben olvassuk, hogy Pogyebrádnak Máttyás a „vei” volt, a Vitéz hadnagyból megtudjuk, hogy Julius Caesarnak „a Fortuna jó akarói” volt, az *Afium* pedig azt mondja, hogy „a mi első politikáink a fegyver volt”. Szó sincs tehát hibáról, egy számomra szokatlan nyelvi formáról van szó. Lehet, hogy én jobban tudok magyarul, mint Zrínyi, de ezt nem a szövegközlésben kell bizonyítanom. A sajtó alá rendező ne a szerző szövegét próbálja a saját ismereteihez és ízléséhez igazítani, hanem igyekezzék azt megérteni és megértetni. Ismétlem, amit az előbb mondtam: a hibát a szerző gondolatvilágának, stílusának, nyelvezetének ismeretében tudom fölfedezni, pláne javítani, amihez persze ismernem kell az egész életművet. A szöveg módosítása a legutolsó mozzanat legyen.

A másik bökkenő, hogy a hibás helyet szilárd kapaszkodó nélkül biztonsággal nem lehet javítani. Szilárd kapaszkodónak tekinthető, ha ugyanaz a frázis többször is előfordul, az lehet a forrás, a fogalmazáshoz alapul szolgáló dokumentum, ha megvan, és így tovább. Az attól való lényeges eltérés, ha a szöveg formailag is hibásnak látszik, valóban hibát takarhat, és eséllyel javítható. De máskülönben? Ha egészen biztos fogódzónk nincs, a kísérletezés és az önkényes beavatkozás nemhogy fölösleges, de egyenesen káros. A hibás darab inkább maradjon úgy. Az olvasót persze figyelmeztetni kell.

Előfordul, hogy a jó szöveg a rossz. A nagy tudású és gondos filológus ugyanis nem mechanikusan másol, hanem értelmezi is a szöveget, és ahol hibát talál, ott javít. Csakhogy a hiba néha nem ott rejtőzik, ahol felbukkan. Brodarics nevezetes beszámolójában van egy bőséges földrajzi leírás Magyarországról. A műnek minden egy- és közelkorú kézírata, sőt 1527-es első kiadása is elveszett. Két meglevő változat a leírást ezekkel a szavakkal zárja: „Nos situm eius,

ut magis esset conspicuus, in sequenti charta oculis legentium subiicere voluimus, qui talis est.” Ezután azonban nem a „sequens charta” következik, hanem a király indulásáról szóló tudósítás. Kétségtelen, hogy a földrajzi szemle végén eredetileg volt egy térkép, amely az olvasó szeme elé tárta mindazt, amiről eddig szó esett. Amikor a másolatok készültek, a térkép már elkallódott, de ketten mechanikusan átvették a szöveget. A szemfüles Zsámboky észrevette a hiányt, és egypár szócska törlésével helyreállította az egyensúlyt: „ut magis esset conspicuus, oculis legentium subiicere volumus”. Az egyébként is múlt idejű „volumus” magától értetődővé teszi, hogy a mondat az eddig olvasott leírásra vonatkozik, és nem kelt hiányérzetet. Egy másik scriptor az olvasót kifejezetten a megelőző leíráshoz utasítja: „in precedenti pictura oculis legentium subiicere volumus”. Ha csak ezek a jó szövegek állnának a rendelkezésünkre, nem is tudnánk, hogy 1527-ben térkép készült az országról.

Ha a forrás rendelkezésünkre áll, akkor is kell az óvatosság, noha más oldalról. Először is figyelmeztetek arra, hogy ezeknek a régieknek ma már elképzelhetetlen kapacitású memóriájuk volt. A száz és ezer sorokra terjedő memoriter bebeflázása a kisiskolás kortól kezdve mindennapos gyakorlataik közé tartozott, és a kommunikáció akkori lehetőségei között erre nap mint nap szükségük is volt. Gondoljunk egy követre, aki húsz-harminc nyomtatott lapra terjedő beszédét fejből mondta fel, és Mátyás királyra, aki – Galeotto szerint – azt egyszeri hallás után szóról szóra visszaidézte. Tehát az irodalmi idézet legtöbb esetben a szerző fejéből sarjad és nem a citált mű fellepozott példányából. Azonban ebből következőleg némi pontatlanság gyakran tapasztalható. Különösen a bibliai locusok esetében szokott ez félreértést okozni, mert manapság hajlandók vagyunk annyi bibliai változatot föltételezni, ahány variációban egy-egy helyet a régiek idéznek. Hát erről szó sincs.

Másodszor nem bizonyos, hogy a forrásnak ugyanaz a változata fekszik előttünk, mint amely annak idején a szerző kezében járt. Tehát egy XVI. századi földrajzi tárgyú írást ne szembesítsünk egy modern Ptolemaios-kiadással. Kevesen tudják, mit jelent egy XVII–XVIII. századi fóliáns címlapján az „ad fidem codicum” kifejezés. Nem azt jelenti ám, hogy a benne foglalt ó- és középkori meg humanista szöveget a kézírathoz ragaszkodó hűséggel közli, hanem azt jelenti, hogy annak Plinius- meg Cicero-idézeteit a legújabb „ad fidem codicum” készült Plinius- meg Cicero-kiadás szerint átírja. Így aztán tartalmilag bizonyára jobb, de szöveg szerint hamis változatot ad.

A szövegkritikai apparátus másik feladata a *szövegforrások eltéréseinek az összevetése*. Ha autentikusnak tekinthető szövegforrásunk nincs, ez nagyon fontos, mert igaz ugyan, hogy a rendelkezésünkre álló változatok közül alapszövegként csak az egyiket használhatjuk, de annak javításához, kiegészítéséhez a többi segítséget adhat. Meglehet, hogy egy értékrendben hátrább sorolt másolat bizonyos pontokon mégis közelebb áll az eredetihez. A kevésbé értékes variánsok is adhatnak ötleteket az emendáláshoz.

A nem szövegforrás-értékű változatok regisztrálása diszciplínánként eltérő. A történettudomány megelégszik az alapszöveg közzétételével; ha egy oklevél több későbbi másolatban is fennmaradt, ezekről még csak említést sem tesz. A történezt csak a dokumentumban foglalt adat érdekli, és a másolat azon csak ronthat. A nyelvész minden példányt külön műnek tekint, mert az ő számára egy-egy hangnyi eltérés is fontos. A klasszika-filológia csak a szövegcsaládokat, illetve azok reprezentatív képviselőit méltatja figyelemre, az egyes példányok eseti eltéréseit nem jegyzi. Hát persze, hiszen az ókori szövegek szinte kivétel nélkül kései, legjobb esetben Karoling-kori másolatokban maradtak fenn, a kutatás tehát azt tartja elsőrendű feladatának, hogy az eredetit visszaállítsa, vagy legalább ahhoz közeli állapotot rekonstruáljon. Erre pedig nem az egy-két betűre rúgó eltérések, hanem a szavakra, sorokra, mondatokra terjedő egybeesések adnak lehetőséget. Emellett a fontosabb művekről a XII. és a XV. század között oly nagy számban készültek kópiák, hogy azok egyedi sajátosságait képtelenség is lenne egytől egyig regisztrálni. Az irodalomtudomány – a középkori és a humanista anyag vonatkozásában – a teljes körű számbavételt kísérli meg. A többi diszciplínától eltérőleg nemcsak a műre, hanem annak utóéletére is kíváncsi. Mert nem közömbös, hogy egy-egy jeles személyiség egy adott műnek éppen melyik példányát forgatta. Világos, hogy bizonyos tekintetben figyelemre méltók a félreértések, a félreolvasások, a tudatos módosítások. Zrínyi közismert munkájának címében a kéziratok egyik csoportja az „afium” szót jegyzi, egy másik csoport ezt „fátum”-ra igazítja, és „a török fátum ellen való antidotum”-ról beszél, egy harmadik meg kihagyja, és így lesz „a török ellen való antidotum”. Anélkül, hogy belemennék a dolog taglalásába, érezhető, hogy a három változat három markánsan elkülönülő szemléletre mutat. Az nem kérdés, hogy a változatok teljes körű számbavétele minden mű esetében hasznos lenne, a kérdés csak az, hogy megvalósítható-e. Éppen az *Afium*nak vagy harminc kéziratos másolata és tucatnyi kiadása van, a variáns helyek száma több ezer. Egy mindent felölelő kiadás a lényegét, magát a szöveget és a pregnáns vonalakat temetné maga alá.

Manapság kezd divatba jönni – legalábbis elméletben és lehetőségben – a szövegkiadás két új módja, a szinoptikus és a genetikus kiadás. A szinoptikus kiadás az alapszövegen belül vagy ahelyett különböző jelekkel elkülönítve egybefolyóan közli valamennyi változatot. Ez főleg akkor hasznos, ha a szövegforrások között nem állítható fel sorrend. A szigorúan vett kritikai kiadástól nem annyira elveiben, mint inkább formájában és technikájában különbözik. Olvasni elég kényelmetlen lehet, de be kell vallanom, hogy én még ilyet publikált formában nem láttam, úgyhogy bővebben nem tudok beszélni róla. A mai technikai lehetőségek módot adnának arra, hogy a kiadás nyomtatott formában csak a fő vonalakat mutassa be, a változatok teljes köre egy csatolt lemezen közölhető.

A genetikus kiadás inkább elv, mint módszer, és szívesebben nevezi magát szöveggenetikának. A kritikai és a szinoptikus kiadással ellenkezőleg a műnek nem utó-, hanem előéletét vizsgálja, a szöveget keletkezése közben tárja fel. Míg a szövegkritika célja a szöveg invariáns jellegének a megőrzése, illetve az eredeti szöveg helyreállítása, addig a szöveggenetika tárgya a szöveg születése. Bővebben erről sem beszélek, egyrészt azért, mert nem értek hozzá, másrészt azért, mert attól tartok, hogy ez a humanista irodalomra nem lesz alkalmazható. Legalábbis az a névsor, amely a kísérletekkel kapcsolatban szóba kerül, nem errefelé mutat: Zola, Proust, Flaubert, Nerval, Magyarországon Pilinszky. Az egyetlen szerző, aki tudomásom szerint genetikus kiadásban már tanulmányozható, James Joyce.

És valamit a szövegkritikai apparátus harmadik funkciójáról, a későbbi beavatkozások jelzéséről. Ha lehetséges, meg kell különböztetni azokat a kezeket, amelyek ezeket végezték, noha ez többnyire nehezen megy, mert zömmel csak egy-egy betűről van szó. Az íróanyag színe, a vonalvezetés adhat támpontot. Az egész szótagra, szóra terjedők esetében könnyebb a feladat. Legalább arra törekedni kell, hogy az alapszöveget író, tehát autentikusnak tekinthető kezet a későbbi beavatkozóktól elkülönítsük. Az autográf szövegben a szerző által menet közben végzett módosítások valamelyes bepillantást engednek az alkotás folyamatába. Ez különösen fogalmazvány esetében érdekes. Az eredetin végzett idegen kezű változtatás a későbbi másolatok filiaációjának a megállapításához ad segítséget, mert meglehet, hogy az egyik későbbi kópia még az egyik, a másik már a másik megoldást követi. A változatok egy része éppen ezekből a beavatkozásokból keletkezik. Ismét Zrinyit hozom példának. Az ő prózai műveinek egyetlen autentikus kézírata van, az úgynevezett Bónis-kódex, amely valamikor a szerző halála körüli időben készült. Ebbe valaki valamikor belenyúlt, és elég jelentős módosításokat végzett, elsősorban a helyesírás és a hangjelölés tekintetében. Az i-ből egy vonalkával e-t csinált, az u-ból ugyanígy o-t. A beavatkozás időpontját képtelenség megállapítani. Ez pedig baj, mert ha a kódex scriptorához, netalán magához Zrinyihez fűzhető, akkor a kiadásnál ezt kell követni, de ha nem, akkor nem. Az tény, hogy az első nyomtatott kiadás, amelyet Kazinczy Gábor 1853-ban rendezett sajtó alá, ezeket a módosított írásjegyeket adja vissza. Azonban a XIX. század elején erről a Bónis-kódexről három másolat is készült, és ezt a beavatkozást egyik sem mutatja. A változtatás tehát valamikor a XIX. század első felében történt, így a szöveg rekonstrukciójánál nem veendő figyelembe. Talán éppen Kazinczy Gábor volt az, aki a saját kiadását így készítette elő.

Egyebek mellett a kézirat alig látható, de jelentős apróságai kívánnák meg, hogy legalább az alapszöveg eredeti példányát kézbe vegyünk. A munka dandárja ma már kitűnő kópiák alapján elvégezhető, nem is lehet hónapokon át nyúzni egy kódexet, de az eredetivel való összevetésre legalább egyszer sort kell keríteni, még akkor is, ha az a Tűzföldön van. Az utóbbi években tekin-

télyes közreadók, akadémiai intézetek is megengedik, hogy az égiszük alatt mikrofilm meg xerox után készült kiadványok lássanak napvilágot. Ez az ő dolguk, de az ódiom mégis csak arra hárul, aki a nevét adja hozzá.

A szövegkritikai apparátusról még annyit, hogy ha másként nem oldható meg, ennek keretében ajánlatos némi segítséget nyújtani az olvasónak a nehezen értelmezhető helyeknél, leginkább egy-egy szó kiolvasásához. Csak egyetlen példát: „cuir – olvasd: centumvir”. Ez nem lehet sok, mert ha sok kell, akkor külön szövegértelmező jegyzetsor kell, szótár, efféle, nem annyira a latin, mint a magyar nyelvű írásokhoz.

És akkor most térjünk a szöveg közzétételére. Ebben a legnagyobb probléma az, hogy a szöveget én gondozom ugyan, de nem én adom ki, pláne nem az én pénzemre. Megjelenik egy kötetben, egy folyóiratban, egy sorozatban és ráadásul egy nyomdában. A kötetnek, a folyóiratnak, a sorozatnak vannak hagyományai és elvei. Van közreadó és kiadó, van sorozatszerkesztő és kötetsszerkesztő, van lektor, a nyomdában van nyomdász, korrektor és betűkészlet. Újabban van zsűri és kuratórium. Ezekhez mind alkalmazkodni kell. Vannak komoly kiadók, mint a Teubner meg a Brepols, amelyek verzális formában csak V-t, kisbetűként csak u-t hajlandók kinyomtatni. Mindezek ellenére nem árt, ha a sajtó alá rendezőnek is vannak elvei. Egy dologhoz keményen kell ragaszkodni: a megállapított szövegen senki se módosítson. Ennyit ma már ki lehet vívni, pár évtizeddel ezelőtt ez sem volt könnyű. Gondoljunk József Attila kritikai kiadására.

A követendő elvek között az első, hogy a közölt szöveg áttekinthető, folyamatosan olvasható, érthető vagy értelmezhető legyen, emellett pedig híven őrizze a szerző gondolatait, stílusát, nyelvezetét. Tudniillik, mint mondtam, a rosszul megállapított vagy rosszul közölt szöveg egyképpen haszontalan. Ne feltételezzük, hogy az olvasó – bármely szakma területéről érkezett is – ugyanolyan könnyedén olvassa és érti az adott művet, mint az, aki hónapok és évek során beledolgozta magát.

Először is a szöveget válasszuk el a szövegkritikától. A szöveg az emendált és értelmezett formát tartalmazza, a megjegyzés, a magyarázat, az indoklás, a kérdés jegyzetbe kerüljön. Ne legyen a szövegben szögletes meg hegyes, ferde meg dupla zárójel, kereszt, csillag, kérdő- és felkiáltójel, „sic” és hasonló, ha mégis muszáj, akkor mértékkel. Én még a jegyzetszámot is kerülöm. Inkább javallható a lap- és sorszámmra való utalás. Úgy vettem észre, hogy a zárójelek mostanában Szegeden indultak burjánzásnak, és innen terjednek országszerte, ami persze egyúttal az itteniek kezdeményező szerepét és szorgalmas munkáját dicséri. Azonban a szöveg jószerivel olvashatatlaná válik.

A másik észrevételem, hogy a sok dőlt betű is zavarja az olvasást. Tudniillik a kurzív részek kirínak az álló sorból, az olvasó szeme önkéntelenül is odaugrik, és keresi azt a fontosat, ami kiemelkedik. Ehelyett rendszerint a *kegyelme*-det vagy a *magnificust* találja ott. Emögött többnyire egy félreértés is megbú-

vik. Mert azt tudjuk, hogy a rövidítéseket valahogy föl kell oldani, a kimaradt írásjegyeket pótolni, és a feloldást, a betoldást meg kell különböztetni a kiírt írásjegyeiktől; csak hogy nem minden rövidítés, ami annak látszik. A nően szó ebben a formájában nincs rövidítve, az m nem hiányzik, hanem helytakarékosság végett az o fölé írták. Ugyanez a helyzet minden olyan esetben, amikor az írásjegyeket egy konvencionális jelben kontrahálják. A con-, a -rum, a prae- és a többi hasonló nem számít rövidítésnek, és nem rövidítés az egy jelben összefoglalt teljes szó sem, mint például a névmás, a kötőszó, a prepozíció. Ezek a jelek ebben a tekintetben pontosan úgy viselkednek, mint a számjegy. Azt senkinek sem jut eszébe kurzívval feloldani. Ezeket minden megjegyzés nélkül egyszerűen ki kell írni. Ennél többre csak akkor van szükség, ha az értelmezés bizonytalan, mert nem tudom, hogy quod vagy quae rejtőzik-e mögötte. Latin szövegben ez általában nem kérdés. A magyarban az alapelv hasonló, a gondot az okozhatja, hogy a teljes szót a szerző szóhasználatára és helyesírására szerint kell reprodukálni, tehát a „kegyelmed” gy-jét azzal a jellel kell visszaadni, amely a gy-t másutt is jelöli. Egyébként ezek az összevonások akár meg is maradhatnak. A mű végére többnyire úgyis kell egy rövidítésjegyzék vagy szómutató, ahol ezek a többivel együtt elintézhettek. Főleg olyan műfajok esetében tanácsos ezek megtartása, ahol egy-egy forma furton-furt előkerül, mint egy inventáriumban, egy árjegyzékben, egy leveleskönyvben, egy naplóban. Számos esetben a rövidítést nem is lehet feloldani. „1 kalendarium – den. 15.” Hogy oldom fel?

A pusztán paleográfiai, grafológiai vagy tipográfiai sajátosságot mutató írásjegyet a ma használatos alakjában közöljük (j – i, u – v, ß – sz), a hangértéket és a helyesírási sajátosságot jelölőt meg kell őrizni (c – k, y – i). Az 1832 után keletkezett dokumentumokra más a szabály, de akkor már humanisták nem dolgoztak. Egy másik dátumot azonban figyelembe kell vennünk. Az 1550-ig keletkezett magyar szöveg nyelvemléknek minősül. Ennél az írás minden sajátossága fontos lehet, a teljes betűhűség ajánlatos.

És végül még egy téma, a központosítás, amely következetlen, és főleg a magyar nyelvű írások esetében a mai olvasó számára megtévesztő. A központosítás manapság a nyelvtan, leginkább a mondatkörébe tartozik, vesszőt teszünk a tagmondatok, a felsorolás egyes tagjai közé, pontot a mondat végére, és így tovább. A régiségben azonban nem erre szolgált. Egyrészt nem tulajdonítottak neki nagy jelentőséget, tehát a pontot, a vesszőt tollpróbaszerűen is odanyomták a papírra, megnézendő, hogy van-e elegendő tinta a tollban. A jeleket nem is nagyon lehet egymástól megkülönböztetni. Emellett a toll szerkezete olyan volt, hogy oda is szórta a pontokat, ahova az író nem akarta. Elemista koromban ezt még én is megtapasztaltam. Tudatosan a gondolati vagy formai egységek, frázisok, kólonok elkülönítésére, illetve egybefogására használták még a könyvnyomtatás korában is. Ezzel együtt hasonlóképpen következetlen a kis- és nagybetűk használata, tehát bőven előfordul, hogy a

mondat végén nincs pont, a következő meg kisbetűvel kezdődik. A jelkészlet – kettőspont, pontosvessző, kérdő-, felkiáltó-, gondolat-, idézőjel és a többi – kialakulása és rögzülése még a kőtáblákon kezdődött ferde léniaival, és csak a XIX. század második felére fejeződött be, ha ugyan befejeződött, mert nemrégiben ismét felbukkant a ferde lénia az „és/vagy” kifejezésben.

Ez is a legkényesebb kérdések egyike. Az interpunkció a megértéshez nélkülözhetetlen, egyúttal azonban az értelmet meghatározóan befolyásolja, torzíthatja is. A korrekció a sajtó alá rendező elengedhetetlen kötelessége, mert – néhány ritka kivételtől („A királynét megölni nem kell félnek...””) eltekintve – a szöveg értelmezését nem bízhatja az olvasóra. A központosítást tehát feltétlenül modernizálni kell, a korrigálás azonban a legnagyobb körültekintést igényli, és minden kétes megoldásra figyelmeztetni kell. A dokumentumban elő nem forduló jelet azonban ne használjunk, mert az meg más tekintetben lesz félrevezető.

Még egyetlenegy. Nincs két egyforma szöveg. És mindegyiknek megvan a saját sorsa. Nyilvánvalóan nincs olyan Prokrusztész-ágy, amelybe valamennyit, de akár csak kettőt is bele lehetne gyömöszölni. Tehát nincs olyan szabály, követelmény, tanács vagy tilalom, amely minden esetben alkalmazható. A kritikai kiadás sajtó alá rendezőjének feladata, hogy a szerző szándéka szerinti szöveget közölje, mielőtt azonban ehhez hozzáfogna, vagy miközben ezen dolgozik, meg kell ismernie a szerzőt, és a szerző ismeretében kell kialakítania a maga közlési elveit. Én a saját munkámból ezt a tanulságot vontam le.

Még még egyet. Ahogy nincs tökéletes kézirat, úgy tökéletes kiadás sincs. Ha a kritika ezt észreveszi, hát annyi baj legyen. Maradjon valami az utókor-nak is.

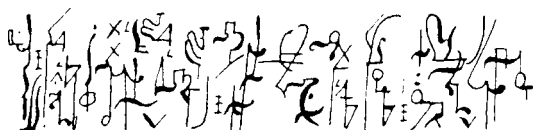
Gárdonyi és titkosírása

1. Mítoszteremtő szóbeszéd

1.1. A Gárdonyi titkosírásaként ismert fantasztikus írásmód hányatott sorsát, kibogozhatatlan híret, sőt talán oly soká megfejtetlen voltát is az erről szóló mendemondák okozták. Gárdonyi maga „hieroglifáit” a rákérdező újságírók szerint megfejtethetetleneknek mondta csupán, de ők maguk minden lehetséges keleti írást és nyelvet sorra felemlgettek álmélkodva az írásrendszer szerteheverő lapokon kúszó, rendkívüli formakincsén. Gárdonyi József is többfelé sokfélét nyilatkozott róla, legvégül tibeti írásúnak, majd tibeti nyelvűnek határozva meg tárgyunkat, a titkosírást.

1.2. A kérdésben eluralkodott gondolati káosz László János ténykedésében tetőzött. Alighanem ő nevezte először Gárdonyinak ezt az írásmódját titkosírásnak, jeleit családiasnak mondott nevükön „tibetűk”-nek. Megfejtetlen írásról ilyen átlátszóan hamis álmegfejtést akadémiai nagydíjra felterjesztve és akadémiai folyóiratban publikálva még nem következtek el. Mivel tévedésről László részéről lehetetlen beszélni, csupán egy mindent megvilágító példát idéznék tőle.

Ritka szerencsénkre az *Irodalomtörténet* 1955/4. számának ábrái között, melyeket rendkívül fukaron mért, fényképen közöl egy teljesen egyedi tartalmú titkosírásos sort, majd odébb „Néhány jelmagyarázat” címszóval a saját másolatában ugyanazt, 6. sorszám alatt. A 343. oldalon ezt így írja át: „(Az ábrán 6.)” „Remekel (a) szellem” „Szellemmel írom. Élek, kelek. Régen szám leszek. Kérlek. Hallasz?” „Számolom: szók. Nagy mámorokkal remélem...” „Nekik él. Szellemem szól. Írlak – szólok. Én nem szólok rá.” „Írok. Nem megy messze. Szelleme régen nem lesznek.” „Rémem lettél, szellem.”



Gratulálok, ha megfejtened sikerült.

A magyar nyelvnek magas, elzárt Tibetjébe találtál kaput. Ha addig eljutsz, ameddig én, megtalálod azt az aranyalmát is, amelynek neve: analógia.

1. ábra

A valóságban arról a passzusról van szó, mely az első olvasóhoz intézett gratulációt tartalmazza (1. ábra).

A László-opuszhoz *Az élő Gárdonyi* első kötete végéről születhetett meg az író szomorú állapotban leélt utolsó évtizedéről kialakított koncepció, mely remekül illett a „titkosírás” orientalizáló, bizarr, kevesek által látott képéhez. Minthogy a László rendelkezésére álló anyag töredékéből történt a megfejtés, bátran állítható, hogy ő meg sem akarta fejteni azt, és nem is hitte, hogy megfejtette. Azzal az állítással, hogy a „Titkos napló”-ban nem ismétlődik szó, egyenként rendelt valamilyen jelentést minden egyes, általa szónak vélt jelcsoporthoz. Külön-külön, ha nagyon megszorították volna, bizonyára képes lett volna indokolni is megoldását, és megadni, hogy mely jel miért ezt vagy azt a hangot jelöli az épp adott helyen. Most már csak egy szűkre szabott gondolatkör képzeit, szavait, tőmondatait kellett együvé hordania, és egyiket a másik után belemagyaráznia a jelcsoportokba. Mindez könnyedén keresztülvihető volt egy olyan „betűkulccsal”, melyben minden hangra „sok” jelmegfelelő jutott, és minden jelnek „sok” hangértéke volt, ha még a magánhangzók jelölése is hiányzott. Talán nem meglepő, hogy a biztonság kedvéért csak egy betűt és jelei egy részét merete bemutatni cikkében a szerző.

1.3. Újabb mendemondáknak adott tápot 1965 végétől Gárdonyi Sándor hagyatékának titkosírási része, mely jóval több és többféle volt az addigiaknál. Mivel azonban a László-féle, „hihetetlenül bonyolult” írásrendszer hivatalosan elfogadott volt – ahogyan az ma is –, új képtelenségek keveredtek az új anyagról írók közleményeiben evidenciákkal. Így a tibeti kapcsolat, a gyorsírás eshetősége, a jelhordozók egy csoportja mint az írás használatának nélkülözhetetlen segéd-eszköze stb. Szakértő ezek jó részét könnyen tisztázhatta volna. A jórészt akaratlanul sűrűbbé tett homály mellett a kissé nagyobb nyilvánosság volt az igazán pozitív fejlemény, mely a leendő megfejtőig is eljuttatta az írásmód hírét.

1.4. Ez a burjánzó vonalakkal indázó, különleges formakincsű írás a rokónítások, találgatások végtelen sorát indukálta, éppen, mert a látvány szinte bármit elképzelhetővé tett vele kapcsolatban. Azonban azt is, különösen László János által, hogy még írás mivoltában se feltétlenül higgyünk. Szövevényes egyéni ornamentikára verbális tartalom nélkül éppúgy gondolhatott az elemző, mint írást mímelő misztifikációra, ami szintén nem lett volna példátlan. Írás volta így legalábbis kétséges volt.

Minthogy egy ilyen írás egyedülálló kuriózum, és talán nem csak magyar viszonylatban, megfejtéséről néhány dolgot előre kell bocsátani. Főként azt, hogy írása-olvasása mindent megmagyarázott és bizonyított, de róla ezelőtt és enélkül tudományos érvényű megállapítást senki sem tehetett.

Az írás valós összetevő elemeinek szétválasztása nélkül két vagy három, egymástól különböző írásrendszer is lehetségesnek tűnt.

A valóságos írásirány ellentéte is valószínűsíthető volt egy általános álcázó stratégiát feltételezve. Az erre merőleges másodlagos irány föl vagy le egyformán hihetőnek látszott. A sorok rendje a tartalom ismerete nélkül végképp nem volt felderíthető.

Még az így írott lap tartásának szerzői szándékú iránya is, szemtanú híján négyféle lehetett. Bebizonyítani a ma tudott tartási irány helyességét a megfejtett jelek összességének elemzése alapján lehetett csupán.

1.5. Ezeken túl nyitott volt az a két alapvető kérdés is, mely bármely kibetűzendő írás esetében felmerül: milyen írásrendszer ez, és milyen nyelvű tartalmakat hordoz.

A nyelvről a legsúlyosabb Gárdonyi József állítása volt, aki folyton tibeti nyelven jegyzetelő atyjáról írt, másutt fiókszámra maradt tibeti írású hagyatékát említette. Emellett másoktól vagy tucatnyi ritka keleti nyelv emlegetése volt ismeretes, s ezek szintén lehetségesnek tűntek. A kevésbé egzotikus nyelvek, így a német és latin is számításba jöttek, mivel ezekkel, mint híre járt, elég jól boldogult Gárdonyi. A magyarnyelvűség csak reménység lehetett mindezek mellett.

Az írás rendszerének milyensége ugyancsak tisztázhatatlan volt az alapjelek helyes szétválasztása nélkül. A mintegy 2 cm magas írásszalag – Gárdonyi duktusának érett formája – szóközök nélküli kikezddhetetlen tömbnek látszik, vonalsűrűségében is vetekedve a szóközökkel írt kínai szójelekkel – s nagyjából 14 egyszerű „vonás”-ból épül fel, mint amaz. Az elkülöníthető jelek száma alapján az egy betű-egy jel típusú betűírás tűnt a legkevésbé valószínűnek; ábécé esetén mindegyik vagy a gyakoribb hangzókra kettő vagy több jelet kellett feltételeznem. Más jelcsoportosításban szótagjeleket kerestem, melyek feltehetőleg valamelyik hangjuk szerint csoportosíthatók, ez magyarázná a sok jelet. Időnként fogalom- vagy szójelet is fel lehetett tenni.











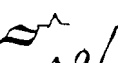






Míthogy a nyelv meghatározása valamilyen hangsorok kimutatása alapján lett volna lehetséges, s a hangokat-hangcsoportokat az írás elemeiben kellett keresni, ez a betű- és szótagjelek szakadatlan elkülönítési, csoportosítási kísérleteiben csapódott le vagy 22 hónapon át értékelhető eredmény – azaz az áttörés – nélkül.

2. A megfejtés

2.1. Majdnem két éven át csak a tapasztalataim gyűltek. A számomra adott titkosírásfényképek jelszövevénye, a vonalak fajtái, irányai, összhatásuk szívdótt fel bennem, mintegy belsővé válva. Annyiszor forgattam át valamennyit, minden lehetséges irányból és irány felé követve minden egyes vonalát, látva, amint a pillanatnyilag szemlélt pontról eltolódó fókusz kaleidoszkópszerűen változtatta át a körül levő és távolabbi vonalszövedéket, hogy min-

den cédula, papírszelet, lap a rajta lévő titkosírásos mintázatokkal s e mintázatok egyes különvált csoportjai is közeli ismerőseimmé váltak. Noha nem értettem, emlékezetemben megragadtak.

2.2. Talán az ösztönös rendszerben látás játszhatott közre az áttörésben. Egy fekvő hullámvonal, mely feltűnően szép, kalligrafikus alkatú elem, környezeténél nagyobb hangsúlyt nyert szememben. Feltűnt, hogy ilyen egynél több is előfordult együttesen, s kettős, hármas vagy négyes csoportjuk csak kiemelte szépségüket. A rendelkezésemre álló anyag nagy része kartoncsíkokon sorakozó, világosan elkülönülő jelcsoportból állt, melyekhez hasonlókat más cédulákon keretezés választott külön. Ez a jel magában, kettőzve, hármas és négyes csoportban is mindig a jelcsoport bal szélén fordult elő, éspedig többszörözés esetén minden következő vízszintes hullámvonal az első alá került, enyhén bal felé eltolódva. Igen valószínűnek tűnt, hogy ugyanazon grafikus elem többszörözve nem önálló összetevője az írásnak, tehát az egy, két, három és négy vízszintes hullámvonal nem négy különböző betű vagy szótagjel más-más hangjelentéssel, hanem ugyanazon íráselem kettőzve, háromszorozva és négyszerezve. E megfontolás alapján a felső ilyen vízszintes hullámvonalat is elválasztottam a jobb felől azt megelőző jelcsoporttól, mellyel össze volt kötve (2. ábra).

	szere-t		szere-t(e)tt
	helyze-t		ve-t(e)tt
	res-t		teme-t(e)tt
	vér-t		szüle-t(e)tt
	eve-tt		szere-t(e)tt(e)t
	ese-tt		kive-t(e)tt(e)t
	kerese-tt		terem-t(e)tt(e)t
	vesze-tt		neve-tt(e)t(e)tt
	szere-t(e)t		

2. ábra

2.3. A vízszintes hullámvonalat egyszerű grafikai alkata miatt betűjelnek gondoltam. Szókezdő két azonos betű még csak elképzelhető, de ilyen helyzetben három vagy négy – mégpedig nem is egyszer – szinte kizárt dolog. Valószínűbbnek tűnt, hogy e jelcsoportok szóvégen állnak, s ha ez igaz, az írás jobbról balfelé tart, ezek betűjelek, mégpedig alighanem mássalhangzót jelölők. Mivel három vagy négy azonos hang közvetlen egymásutánja szóvégen is elképzelhetetlen volt, e pozícióban bizonyos magánhangzók elhagyását lehetségesnek láttam. Ennek kapcsán merült fel bennem a magyar *t* betű képzete is. Tárgyrag, a múlt idő szimpla vagy kettőzött jele, igenévképző, a műveltető ige képzője mind egy vagy több *t* betűt tartalmaz, de ama szenvedőigealak-képzőben, mely – mint mondják – „a magyarban nem használtatik”, bizonyos múlt idejű formákban négy vagy akár öt *t* betű is előfordul (például láttatott, vettetett). Ha valahol, e végződésekben indokoltnak látszott a magánhangzók jelének elmaradása.

Így a Gárdonyi-titkosírásnak nemcsak első önálló jelét különítettem el a fekvő hullámvonalban, de betűjelként hangértékét is megállapítottam. Egyben bizonyítottam láttam a jobbról balra haladó írásirányt és a kibetűzendő szöveg magyarnyelvűségét is.

2.4. Az első, külön szemügyre vehető valódi betűjel rendkívül egyszerű grafikai alkata átalakította a betűjel fogalmához kötődő várakozásaimat is. Mindaddig két- vagy többvonalas, illetve egynél mindenképpen több grafikai elemből álló írásjegyeket próbáltam megkülönböztetni, most pedig az eddig elkülönítettek bármely minuciózus részlete lehetséges betűjelként szerepelt szemléletben. Ugyanakkor a már fejből ismert jelcsoportok átélényegülve mint magyar szavak és szövegek lehetséges forrásai kerültek elélem.

2.5. A biztos első jel olyan két-két előfordulásait kerestem, melyeknél a két *t* jel között egy-egy, hasonlóképpen egyszerű grafikai alkatú jel szerepelt. Szóközi pozícióban minimális esélye volt annak, hogy a két *t* jel között mássalhangzó legyen, hiszen a magánhangzók rendszeres elhagyása itt a magyarban érthetlenséget eredményezne. Tiszta betűírásra gondoltam, s így e közrefogott egyszerű íráselemeket magánhangzó-jeleknek minősítve csoportosítottam. E munka közben nem tudtam nem kipróbálni az e jelekhez formájuk alapján intuitíve társuló hangértékeket, ahol értelmesnek látszó szótöredékek és rövid szavak jöttek ki. Ezekből kezdetben bizonytalanul, majd egyre biztosabban, végül szilárdan összeállt a magyar magánhangzók jelmegfelelőinek teljes rendszere. Az *a, á, i, ü, u* magánhangzók jeleinek a *t* jelhez viszonyított elhelyezése a másodlagos, függőleges írásirányt világította meg. A sorozatos interpoláció bebiztosításához nagyban hozzájárult a *t-x-t* sor előtti vagy azt követő, ugyancsak egyszerű grafikai alkatú íráselem hangértékének

	tat, t,a,t→a		tut, t,u,t→u
	tát, t,á,t→á		töt, t,ő,t→ő
	tit, t,i,t→i		tet, t,e,t→e
	tot, t,o,t→o		töt, t,ő,t→ő
	tütt, t,ü,t→ü		
	tét, t,é,t→é		

3. ábra

	utat		estét
	mutat		téta
	mutató		tétet
	mutatott		tétel
	mintát		úti
	kitát		utat
	csitít		ütött
	titok		ütő
	titka		vétet
	titkos		etet
	hatot		tető
	tátott		tetterő
	mutatott		tetőt
	betűt		kettőt
	letét		előtt

4. ábra

behatárolása. Ennek következtében a t jelén kívül bizonytalanul már egyéb mássalhangzójeleket is valószínűsítettem (3. ábra).

2.6. Míg a magánhangzójelek azonosításakor főként interpolációra szorítkoztam, a mássalhangzójelek megállapításakor a fő szerepet az eddig eseti extrapoláció vette át. Olyan jelcsoportokat gyűjtöttem ki, melyekben szerepelt a már ismert hangértékű $t + \text{magánhangzó} + t$ jelcsoport, és előtte, illetve utána egy-egy egyszerűnek tűnő jel állt. Az ismert hangsorból az ismeretlen megelőző vagy következő jel, illetve jelek hangértékét következtettem ki. Fő szempont az érthető magyar szóvá való kiegészítés volt (4. ábra).

1. a	ı	16. l		31. u,ú	u
2. á	ä	17. ly	!	32. ü,ű	:u
3. b	Ɓ	18. m	v	33. v	f
4. c	ɣ	19. n	ŋ	34. z	x
5. cs	ɕ	20. ny	ɲ	35. zs	ʒ
6. d	ɖ	21. o	o	Variánsok	
7. e	-	22. ó	ó	4. c ₂	ɟ
8. é	=	23. ö	œ	6. d ₂	ʒ
9. f	ɸ	24. ő	ʃ	9. f ₂	ɸ
10. g	ɣ	25. p	ɸ	12. h ₂	ɸ
11. gy	ɣ	26. r	o	13. i ₂	ɟ
12. h	h	27. s	^	15. k ₂	ʃ
13. i,í	·	28. sz	ʃ	24. ő ₂	œ
14. j	ɟ	29. t	~	31. u ₂	u
15. k	/	30. ty	~	32. ü ₂	ɟ

5. ábra

2.7. Az egyre gyarapodó mássalhangzósor birtokában, minthogy negyvennél alig több jelből áll a bővebb ábécé, az extrapolációk előrehaladtával egyszer csak azon kaptam magamat, hogy már olvasom és nem silabizálok a titkosírásos szövegeket. Bármelyik cédula szövegébe kezdtem bele, márpedig kapkodva végigrohantam minden rendelkezésemre álló fényképmásolaton, mindent értettem, az írásrendszer a kezemben volt. Eddig jutottam 1968. szeptember 8. reggelére (5. ábra).

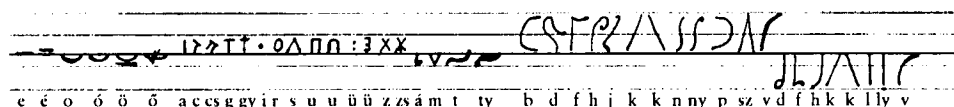
3. A beszélt nyelv rögzítése a Gárdonyi-dukussal

3.1. A Gárdonyi-dukus elemeiben nem más, mint a latin betűs magyar írás-elemek karakterisztikusnak érzett részei pars pro toto, az eredeti hangértékben való átemelése. Az alapul vett betűforma a nyomtatott nagy- vagy kisbetű, illetve a folyóírás betűi; egy jel a magyar rovásírásból kétértelműen két magyar betűt jelöl. Végül egy betű alakja talán mnemotechnikai rövidítéssel a 'tíz' jelentésű római X-ből ered. Az említett karakterisztikus betűrészek nem a hagyományos írásképből és nem az eredeti teljes betűben elfoglalt helyükön állnak, s gyakran az eredeti függőleges tengelye mentén elforgatva (6. ábra).

a o o i i	ǂ ǂ ǂ ǂ ǂ	Λ Λ	I I = ɹ
á á ˘ ˘ ˘	K K < /	Ƨ ˘ ˘	ő o " ˘ ˘
b ɔ ɔ c c	L L l l	u u u ʎ ʎ	K K < \
c z z > ˘	M M l v v	ü u " ˘ ˘	ü u " ˘ ˘ ˘ ˘
d d d d	N N N N s	ʝ ʝ ʝ ʝ ʝ	u u ʝ ʝ ʝ
E E = —	O O ˘	X x	
É E E =	Ö Ö ˘		
F F ʎ ʎ L	ő ő ˘ ˘	c z z ˘	
G G G ʝ	P P ˘ ˘	d d d ʝ ʝ	
h h ʝ ʝ ʝ	R R ʝ ʝ o	F F ˘ ʝ	
i ˘ ˘ ˘	Λ Λ ˘	h h ʝ ʝ	

6. ábra

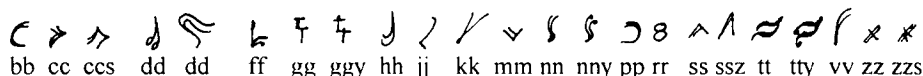
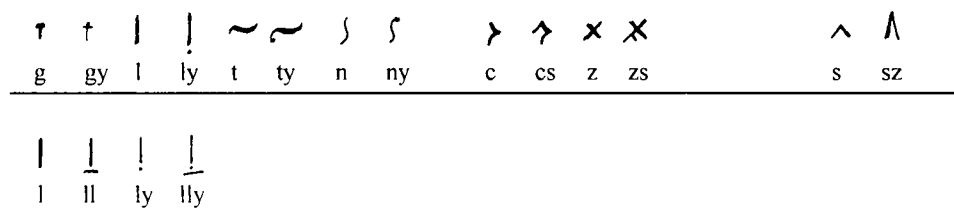
3.2. A betűjelek méreteikben is a latin betűk párdarabjai. Míg a latin nagybetűk két vonal közé, a kisbetűk négy vonal közé írhatók, Gárdonyi öt vonal közé felírhatóvá alakította betűjeleit. A középső vonalat tette alapvonal-lá. A latin betűrendszerhez képest újdonság, hogy magán az alapvonalon helyezkedik el az *e* jele, lényegében az *é* is, és az *o* típusúak kezdő- és végpontjuk révén; az *é* két vonala között mintegy kétvonalnyi a távolság, úgyszintén az *o* típus íveinek legalsó pontja és az alapvonal között. További újdonság a szabályos latin betűkhöz képest, hogy míg azok közt csak az alapvonalon *felüli* felső szár nélküli kisbetűk vannak, Gárdonyinál az alapvonal *alatt* is vannak alsó és felső szár nélküli kisbetűk. Gárdonyinál tehát az alapvonalon levőknek tekinthetőkön kívül magasság szerint négyféle betűjel van: felső és alsó, kis- és nagybetű. A nagybetűk magassága alapesetben duplája a kisbetűkének, de szebb, ha a nagybetűk ennél nyúlánkabbak (7. ábra).



7. ábra

3.3. A betűjelek szélessége, amennyiben nem egy ponton érik az alapvonalat, a kisbetűk magasságával azonos, de szebbek kissé keskenyebben. Az *o*-félék és *t*-félék alapesetben közel kétszer szélesebbek a kisbetűk magasságánál.

3.4. A kétjegyű mássalhangzók kialakításában szintén a latin betűs magyar helyesírás volt Gárdonyi előképe. A *g*, *l*, *n*, *t* jeléhez nála is – itt *y* jelentésben – az *i* járul a *gy*, *ly*, *ny* és *ty* kifejezésére. (Ezekbe – az *l* kivételével – később aposztróf-formán beolvadtak.) Ugyanígy a *c*-hez és *z*-hez az *s* kapcsoló-



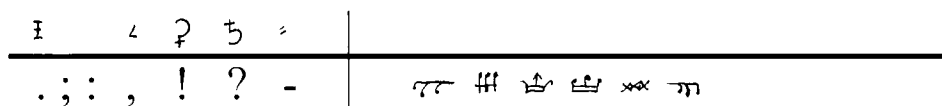
8. ábra

dik a *cs* és *zs* kifejezéséhez; itt egyetlen kivétel a rovásírásból vett *s* jel, mely nagybetűként *sz*, kisbetűként (tehát fele magasságban) az eredeti *s* hangértéket hordozza.

A hosszú mássalhangzókat vagy éppúgy, mint latin betűs írásunkban a betűjel egészének megkettőzésével, vagy jellemző részének egységes grafikai szerkezetben való megismétlésével fejezi ki. Kivétel az *l* és *ly* jele, melyek hosszúságát az alattuk elhelyezett vízszintes egyenes jelzi (8. ábra).

3.5. Az írásjelek is a magyar helyesírásnak megfelelőek: pont, pontosvessző, kettőspont; vessző; kötőjel; felkiáltójel; kérdőjel. A jelek pontos jelentése az adott szöveghelyen értelmezendő.

3.6. Számos díszítőelemet találunk, az egyenetlen szélességű sor foghíjainak kitöltésére; ezeknek nincs nyelvi, csak grafikai jelentésük. A nyelvi anyagot rögzítő jelek megfelelő elsajátítása esetén ezek nem téveszthetnek meg senkit (9. ábra).



9. ábra

3.7. A rövidítések közül gyakrabban használtak: a szóvégi *-ság* képző helyett csak *g*, a meg- igekötő helyett *m*, a csak helyett *cs*, hogy helyett *h*, a helyett helyett *htt*, hacsak helyett *hacs*, hanem helyett *ham*, nemcsak helyett *ncs*, pedig helyett *pg*, vagy, van helyett *v*, hogyan helyett *hn* – mindezek csak a szövegkörnyezet révén egyértelműek.

Gárdonyi utolsó éveiben közel került ahhoz, hogy poétikai kulcsszavait egyéni mnemotechnikai rövidítéssel a külső személy számára csak bizonytalanul feloldható jelegyüttessé tegye; ilyenek már a karakter, ellentézis, eksztázis, de szövegeiben legalább még tucatnyi rejtőzik feloldatlanul, és talán – új releváns anyag nélkül – feloldhatatlanul is.

Még egy nem lényegtelen rövidítéscsoport a tíz magyar számnév, melyeket számoknak tartottam. Valójában a – keltezés – jelentésű determinatívumot követő, egy-egy betűvel rövidített magyar számnévekről van szó. A mellékjel feltehetőleg a keltezések római számai alá és fölé húzott vízszintes egyenesből származtatható. A mnemotechnikai képzetkapcsoláshoz ez a jel mindenképp szükséges volt, hogy a következő, egyszerűen egymásra rakott betűjelek szűk közege: a magyar tőszámnévek körére szűkítsék le a lehetséges szavakat.

Ennek megfelelően helyi értékről szó sem lehet, és csak olyképpen kiolvas-
hatók, ahogy a telefonszámokat szokás diktálni, egy-egy-kettő-négy stb., s ha
ez dátum vagy összeg, fejben vagy papíron kell azt számjegyekkel megjele-
níteni. A mnemotechnikai rövidítés révén ugyanis először mindenképpen a
magyar számnévnek kell eszünkbe jutnia. Éspedig:

Akrofonikusan *k*-ról a kettő, *n*-ről a négy, *z*-ről zérus.

A magyar számnév második betűjéről: *gy*-ről egy, *o*-ról nyolc, *i*-ről kilenc.

A magyar számnév harmadik betűjéről: *r*-ről három, *t*-ről hét.

Különös „kettős csavar” az öt és hat esete. Itt a titkosírás megfelelő betűje-
lei metaforikus szerepűek. Az *m* és *s* jele formailag hasonló, s ez vezet mne-
motechnikus úton a római ötösré (V), de a rendszer kényszere miatt a magyar
öt számnevet kell felidézniük; továbbá a *p* és *b* titkosírási jele formailag az
arab 6-os számjegyre utal, metaforikus volta miatt mégis a magyar hat szám-
név a kiolvasandó (10. ábra).

	társaság		'kelt' (determinati- vum)		p/b 'hat'		'kettő-egy- három-három' (19)21.03.03.
	meglepett		gy 'egy'		t 'hét'		
	helyett		k 'kettő'		o 'nyolc'		'kilenc-négy- hét' júl. 'há- rom-zérus' (1)947.júl.30.
	hacsak		r 'három'		z 'zérus'		
	hanem		n 'négy'		'kilenc-egy- kilenc-kettő-öt' (1)919.02.05.		'kilenc-egy- egy-kettő-kettő- négy' (1)911.02.04.
	nemcsak		m/s 'öt'				
	pedig						
	karakter		ellentézis		szituáció		

10. ábra

4. A Gárdonyi-dukthus specifikumai

4.1. Akár a történeti írások, akár titkosírások esetében az egyes íráselemek
többé-kevésbé uniformizáltak, írásirányuk és elemeik összekapcsolási mód-
jai szimplák és előre meghatározottak. (Ezekon egyébként a kezdők néhány
nyelvlecke után túljutnak.) A Gárdonyi-féle dukthus elsősorban e három te-
kintetben fejt ki igazi lényegét, alapozza meg különös szépségét és egyúttal
titokzatosságát, avatott segítség nélkül szinte lehetetlennek tűnő olvasását is.
Maguk a jelek részként születtek, és szervetlenül, résznek maradtak meg.

4.2. A betűjelek grafikai alkatának kialakításakor a legegyszerűbb, egyvonalas rajzos elemek lettek a leggyakoribb hangok jeleivé. Pont, különféle hosszúságú és irányú egyenesek, négyféle irányban nyílt félkörök, kör és aposztróf alak. A jelrendszer próteuszi jellege már itt jelen van. Ugyanis míg minden ferde vonal azonos hangjelentésű, addig a vízszintes rövid egyenes az egyik, a függőleges rövid egyenes a másik leggyakoribb magánhangzó jele, a függőleges hosszú egyenes pedig egy gyakori mássalhangzóé. A négy különböző irányban nyílt félkörök közül kettő egy zöngétlen mássalhangzót (*p*), a harmadik ennek zöngés párját (*b*), a negyedik egy rövid magánhangzót (*o*) jelöl. A kör nem két félkör hangértékét hordozza, hanem egy másik mássalhangzót (*r*).

A többi betű jele ezek valamelyikének megkettőzése, vagy kettő, olykor több ilyen egy grafikai szerkezetbe való összevonása. További variáció, hogy a mássalhangzó-kettőzést némely jelnél az alája vont rövid vízszintes egyenes, másutt jelkettőzés jelzi. Könnyű belátni, hogy az azonos grafikai alakzatban azonos hangértéket kereső logika már e legegyszerűbb szinten tévútra vezethet (11. ábra).

1 vonal	
Kettőzés	2 vonal
	3 vonal

11. ábra

4.3. A betűjelek és az írásirányok. A jobbról bal felé haladó írásirány az *e*- és *o*-típusú magánhangzójelek, az alulról felfelé haladó viszont az *a*-, *u*-típusúak alakjának következménye.

A vízszintes írású szóban általában nem több, mint két jel kapcsolódik függőleges irányban – az *n*, *m*, *r*, *j* jeléhez –, ez előtt és után vízszintesen írottak a jelek. Ha azonban a szó *a*, *u*, *i*, *ü* hangok jelével kezdődik, vagy ezek jönnek egy mássalhangzójele után, tendenciaszerű – külön, felfelé kapcsolt és kapcsoló betűjelek kialakításával is – az egész szó lehetőség szerint függőleges írása. Második, harmadik függőleges jel utáni vízszintes alkatú jel e fenti szinten marad a következő jelekkel együtt.

Magyar szövegben vegyesen fordul elő a fenti kétfajta szó, s ennek köszönhető a fejlett Gárdonyi-dukus 20 mm magas szalagsoraiban a jeleivel írott

szók s a szöveg speciális elhelyezkedése. Mivel a teljes szalagmagasságot ki-töltő egyetlen „függőleges” szó és az 1–1,5 cm hosszúságú „vízszintes” szó, valamint fölfelé induló, de „alacsony” és vonalszerű, keskeny „vízszintes” szó s e kettő közti méretek is akadnak, ezért a megközelítőleg álló vagy fekvő négyszög alakoknak felfogva a szokat ezekből építi fel Gárdonyi szalag-sorait. A mindig következő szó az előző szó fölé, vagy ha ott nincs hely, mel-lé, annak bal oldalára kerül.

Gárdonyi szavai ezzel a duktussal „sündisznó” alakú idomok, melyek kö-zéprése az a hely, ahova csatlakoznak betűjelei (12. ábra).

	fenegyerek		mosolyog		meredek
	szerelem		mormol		Beremend
	pereskedés		korom		vezetetlen
	kerepelés		kérem		fejedelem
	mosoda		lepeget		irodalom
	mosoda		beletemet		irodalom
	mind		mindig		oldalsó
	minden		olyan		oligofrén
	mindenki		olyanfélé		hollandus



12. ábra

4.4. *A betűjelek és összekapcsolódásaik.* A betűjeleket kapcsolódásaik maszkírozták el szinte a felismerhetetlenségig. Már a kevésbé összetett írásképpen is elmosódtak a valóságos alapjelek. Legtöbbször két vagy három, gyakran több betűjel tűnt egynek. Ennek magyarázata az, hogy Gárdonyi – íráseszményének, a folyóírásnak megfelelően – egybeírta betűjeleit, vagy úgy rajzolta, hogy hézagtalanul kapcsolódjon össze a szó. A kötések sem elvárásaink szerint történnek, ahogy élményeink alapján várnánk, hogy a szó lineárisan elhelyezkedő betűit azonos szabású kötés kapcsolná egymáshoz. Gárdonyinál nem egyenes vonalon sorakoznak a betűk, kötéstípusok vannak, de ez korántsem egységes minden betűjelnél.

Az írás mint cselekvés ez esetben váltakozik a rajzolással, mivel nem a toll fel nem emelése, hanem a szó egybenléte a fontos. A kezdetibb stádiumban a felső nagybetűk felülről lefelé húzottak, az alsó nagybetűk szintén.

4.4.1. Minthogy a magánhangzójelek irányulása megegyezik a két írásiránnyal, célszerű az összekapcsolás lehetőségeit a kétfajta szótagalkotó magánhangzójelel szerint bemutatni.

A fő – jobbról bal felé való – írásirányt az *e* jele a kettőzésével képzett *é*-vel, valamint az *o* jele és a belőle képzett *ó*, *ő*, *ő* betűjele követi. Ezek elé és után az alapvonalat egy ponton érintő betűjelek (*b, c, cs, d, f, g, gy, h, j, k, l, ly, n, ny, p, r, t, ty, v*) – ezen az egy ponton – mindig kapcsolhatók. A két ponton az alapvonalat érintők (*m, s, sz, u, z, zs*) bal oldali ilyen pontjukkal e magánhangzójelek kezdő, jobb oldali alapvonalat érintő pontjukkal ezek végpontjával kapcsolódhatnak össze.

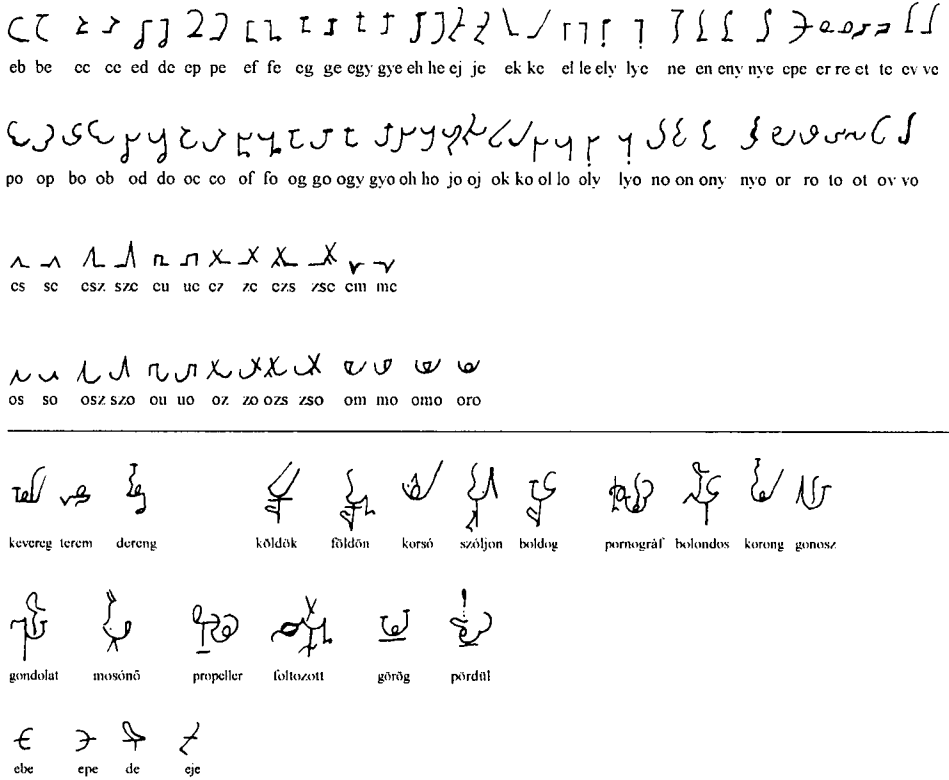
Egy-egy szón belül több szomszédos szótag azonos magánhangzóját csak egyszer írjuk, illetve rajzoljuk ki; köztes egy vagy két mássalhangzó – akár külön-külön, akár mássalhangzó-kapcsolatot alkotva – a hosszabban vont magánhangzójelel megfelelő közbenső pontjához-pontjaihoz – kapcsolódik, utóbbi esetben a jelentést egyértelművé tevő közzel.

Az *lt, ld, lg, lj*-ből csak az *l* legfelső pontja kapcsolódik e magánhangzók fő vonalára; a *t* ugyanott átvonódik az *l* jelén, ahol baloldalt kötődik a *d, g, j*.

Az *n* jele és egyéb felső nagybetűk magukban, vagy fent hozzájuk kapcsolódó másik mássalhangzójukkal együtt az *o*-féle betűjelek öblébe kerülnek, feléjük irányul alapvonali kezdőpontjuk, de nem érintik ívét, tehát formálisan nem kapcsolódnak össze velük.

Az *e* betűk, a *b, p, d, j* középvonalán át is vonhatók (13. ábra).

4.4.2. A függőleges írásirány szerinti magánhangzójelek közül az *a* viselkedése a legkonvencionálisabb. Az alapvonal alatti nagybetűk, a függőleges száruak, potenciálisan *da, ha, la, ly, fa* hangértékűek is lehetnek; ha ezekre *l*-nek kell következnie, annak felső végét visszahajtjuk az egyértelműség kedvéért.



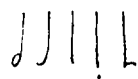
13. ábra

E megoldás más jelentéssel is alkalmazható: az *a* határozott névelő, az *al* alsó része is lehet kétrétű.

Az *i*, *ü* ugyan nem kapcsolódik, de vagy az előtte álló betűjel bal oldalára, vagy a fölé kerül. Mindkettőnek van kapcsolható – és egyben variációt nyújtó – alakja is, főként az *l*, *d*, *f* jelek előtt és után.

Az *a*-hoz a *t*, *ty* kezdő- vagy középpontján, a *z*, *zs*, *sz* jobb oldali kezdőpontján kapcsolódik; *m*-nek, *s*-nek e helyzetre külön alakja képződött. Egyéb, alapvonal feletti kis- és nagybetűk az alapvonalat érintő pontjukon kötődnek a megelőző *a* jelhez. *T*, *ty* után ezek bal végpontján, *z*, *zs*-hez ezek bal felső végpontján; *sz*, *s*-hez csúcspontjukon, *m*-hez ennek variánsával kapcsolódik az *a*. *J*, *k* után inkább *e* jelek középpontján, *cs* csúcsán, a többi jelnek az alapvonalat érintő ponttól legtávolabbi (tető-)pontján kötődik az *a* jele.

Az *u* előtti betűjel a jobb oldali kezdőponton kapcsolódik, az utána következők a bal felső pontján (14. ábra).



da ha la lya fa



dal



hal



fal



a al



szív



érti



diadal



sün



nézni



kajüt



híres



ritka



szabadság



szüntelen



pipa



siralmas



liba



tűnik



fia



zsiger



fiatal

14/1. ábra

5. A Gárdonyi-duktus esztétikai értéke

5.1. *Mint titkosírás.* A titkosírás megnevezés az ötvenes évek torzító, a kémkedés, az illegalitás felhangját hordozó terminusaként született, amint e vád elleni furcsa mentegést szolgálta a Gárdonyi-duktus soraiba belemagyarázott sajnálatos kórkép is.

Az egyetlen kriptográfiai vonásnak „egyből nem olvasható” volta tekinthető. Az exkluzív címzetti kört s az ezen kívüliek kizárását az első átírt oldalak gratulációja már maga megcáfolta. Magyarországon pedig sem a magyar nem tekinthető ritka, különleges nyelvnek, sem a gyakorlatilag egy betű–egy jel megfelelő írásrendszer bonyolult „kulcs”-nak nem nevezhető. A titkos-írások között megfejtve az egyszerűek közé tartozik. Hogy Gárdonyi még-

~ at	~ at	~ az	~ azs	~ asz	~ am	~ as
~ an	~ ar	~ ab	~ ap	~ ak	~ ac	~ acs
~ ad	~ ag					
~ av	~ ak	~ aj				
~ ta	~ tyá	~ za	~ zsa	~ sa	~ sza	~ ma
~ ja	~ ka	~ ca	~ csa			
~ ba	~ da	~ ga	~ gya	~ na	~ nya	
~ pa	~ ra	~ va				



akadály



akarat

arany



adakozik

adag



adrenalin



papír



papa



paprika

is megfejtésnek nevezte olvashatóvá tételét, azt jelzi, hogy a saját maga által kezdeményezett grafikai bonyodalmak horderejével tisztában volt. (Jegyezzük meg, hogy a titkosírások tartalmuk kinyerése után rendszerint érdeklenné válnak.)

A Gárdonyi-dukthus pontos analógiája a következő. Az arab írásnak korán kialakultak kalligráfiai típusai, melyek hely és nyelv szerint is sokfélék voltak. Ezekben a művész meglehetősen szabadon kellett hogy bándjon az eredeti betűjelek grafikai egészével, ezek némelyikéből alig maradt látható elem, mások vonalai többszörös méretre nőttek, vastagságuk, az adott sor terében a függőleges tengelyen való helyzetük egymástól eltolódott, a diakritikus jelek helye és mérete más és más lett stb.

Aki a közönséges arab írást nem tanulná, nem ismerné, és ilyen kalligráfikus formáival találná magát szembe, ráadásul legalább két-három nem arab nyelvet is jogosan feltételezve, pontosan abban a szellemi pozícióban lenne, mint a Gárdonyi-dukthusal találkozó. A különbség szinte csak a művészi kezdeményezés egyszemélyes voltában áll.

5.2. *Mint kalligráfiai rendszer.* Az ismert kalligráfiai módszerek egy-egy közismert írásrendszer alapjeleinek (legtöbbször: betűinek) egységes átformálására irányulnak, az egyes betűk és az egész írásképp szebbé és méltóságteljesebbé tétele céljából.

Gárdonyi a maga művészi rendszerét első fokon a betűjelek kialakításával alapozta meg; ennek több jelét csak néhány évi kísérletezés után véglegesítette. Ezek a jelek vételi helyük szerint is, de grafikai alkatukban is résszerűek, hiányosnak, befejezetlennek látszanak. A jelek azonban egyúttal az összes lehetséges egyszerű alapvonást és ezek jellegzetes összetételeit is hordozzák. Az írásfolyamat – a résszerű betűjelek révén – más és teljesebb arculatot kölcsönzött az összekapcsolások által az egész írásképpnek és az egyes jeleknek is. Az írásképp maga – a leírtaktól függetlenül – esztétikai értéket öltött. Ez az esztétikai érték a végleges írásképp – a mintegy 2 cm magasságú folyamatos írásszalag – kialakításával lett igazán nyilvánvaló és magas művészi színvonalú. A grafikailag résszerű betűjelek az összekapcsolásban is többfajta, látszólag nagyobb grafikai egységgé is összeállnak, valamint a közvetlen környezetet alkotó – noha nem velük egybeírt – többi betűjellel, illetve ezek csoportjaival is kölcsönhatásba lépnek.

Olyan különös kalligráfia ez, melyben már a szövegnek e jelrendszerben való helyes rögzítése – a jelek kiválasztása révén – esztétikai értéket hordoz, s az alapjelek vonzó és taszító virtuális mozgása teszi elevenné.

A tus fekete színe itt talán a legelegánsabb. Színes – főként piros – a keretezés szokott lenni. A vonalakat általában vagy vékony hegyű író tollal vagy egyenesre vágott hegyű tollszemmel kell vonni. A vékony vonal karcsúbb és ma-

gasabbra szökőbb lehet a leírt arányoknál, míg az átlagos tollhegy az, mely az öt vonal közti beírhatóságot leginkább megközelítheti betűi méretében. A derékszögben vágott hegyű toll a leginkább klasszikus kalligráfiai vonalvezetést biztosítja, amennyiben egyazon vonalon a hajszálvékonytól a vágott hegy szélességéig vastagodhat, majd újra a legvékonyabbra válthat a vonalvezetés. Nádtollal a vékonyan írt szó fölé szokott Gárdonyi másik, vastag vonalakból álló szót írni; e vastag vonal általában halványabb. (A fölé írt szó gyakran poétikai fogalomjel.)

A szabályos íráson felül az esztétikai értéket az egyes jelek megnyújtása vagy kurtára fogása; az egymás mellé írt jelek egymáshoz mért arányainak változtatása; a vonal vékonyabb, vastagabb vagy változó vastagságú volta; a színesen rajzolt keret vagy színes tussal írt, kiemelni kívánt szó; végül a felső pontjáig betöltött írásszalag egyenletes vonalsűrűsége, a szélek teleírt egyenes vagy helykitöltő elemekkel kiegyenesített vonala biztosítja.

A rendszer monumentális célból is – az arányok megtartásával – díszítő írásként alkalmazható. Gyakorlati használhatósága és szépsége mindig érdekessé, belső alkata maradandó értékévé teszi.

Az identitás és kánon problematikája a szlovákiai magyar irodalomban

Írásomat rögtön egy olvasói feladattal kezdem. Az alábbiakban tíz szépirodalmi szövegről lesz szó, s az a feladat, hogy Önök eldöntsék, melyik szöveg tartozik a szlovákiai magyar irodalomba, melyik a magyarországi magyarba és melyik az ún. világirodalomba.

Az első úgy kezdődik, hogy egy Martin nevű harcos egész éjjel a WC plafonjára erősített köteleken rejtőzött, hogy megölje Hurgát – amikor az leült az ülőkére, kések hatoltak bele, nyakára dróthurok fonódott, majd Martin késével módszeresen Hurga vállizmaikat roncsolta szét, a pengével szétvágta száját, két éles bambuszdarabkával átdöfte szemhéját, lefejezte, majd levágta áldozata nemi szervét, és szemmagasságban belehelyezte a hurokba. A regényben több eszmefuttatást találhatunk arról, hogy védeni kell Természet Anyánkat, és ezért a célért ölni is érdemes.

A második szövegünk vers, amelyben a „cucc” szó a „fuck” szóval rímel (ez talán ironikus Arany-utalás, a „Sir” és a „sír” közismert rímeire), és olyan sorok találhatók benne, hogy: „az évad make up kongruál”, „beindul mint singer az inger”, egy kicsit hip-hopos, egy kicsit technós, egy kicsit rapes, és ráadásul irodalmi is, mert az egyetemi kultúra felé is kacsint azzal, hogy az irodalomelméleti trendekre is rájátszik: ugyan miként magyarázhatnánk másként az utolsó sorban az ecói implicit olvasóra történő utalást: „sorom pontos s mindenképp kiad”.

A harmadik szöveg regény, vagy inkább kisprózák laza együttese, amelyben a narrátor olyan lány, aki férfiakra fantáziál, bulikirálynő, szexbomba, anya, gondos feleség, tudós költő, csábító és hisztis akar lenni, és szó van a buzikról, az alkoholistákról, a hippikről, a művészekről, a költőkről, öccséről és sokszor szerelméről, Heinzről is – szóval a férfiakról.

A negyedik szöveg elbeszélés. A terek fontosak benne, a székek, falak és főleg a tükrök. Emberi kapcsolatok szövődnek, szerelmek és hétköznapi gyűlölködések, de minden névtelenül, vagyis sosem lehetünk biztosak abban, hogy aki benyit a szobába, az még ugyanaz a személy-e vagy már egy másik. De nemcsak a belső terek fontosak, a külsők is, főleg a város. A Duna két partján terül el, idegen lakások, kocsmák, kapcsolatok, idegen, névtelen emberek városa.

Az ötödik vers. Kétségbe vonja az eredetiség koncepcióját, illúziónak állítva be azt, mert olyan, mintha Catullus-fordítás lenne, pontosabban olyan hosz-szüvers, amelynek egyes darabjai Catullus egy-egy szövegrészletéből jönnek létre montázstechnikával. A vers nagyon merész, frivol; legalább egy részletet hadd idézzek:

Gelliuska te hófehérajkú rejtély
igaz-e mondd hogy zenebolond vagy?
férfiak szőrös hangszerén játszol
kiszopva a velős dallamot?

A hatodik regény, főszereplői Púpos, Igor és Nico. Az egyik író, aki buzibárokban, stricik és kurvák között gyűjti a témát, a másik néger nepper, a legjobb drogokat árusítja az utcán, a harmadik pedig egy hacker, amolyan technofazon. A regény a Technopop ideológiája körül forog, amely a cyberpunk, a techno, a virtuális valóság, valamint a szex- és drogkultúra egyes elemeiből látszik felépülni.

A hetedik elbeszéléskötet, a színhely London, szereplői angolok, első generációs bevándoroltak, illetve olyan, leggyakrabban színes bőrű vagy kelet-európai fiatalok, akik babysitterként, au-pairként dolgoznak: Gerry, az agglegény, Jim, a bogaras agglegény, aki nem tud elszakadni anyjától, Ibru, a török lány, Jörg, a fiatal német sebész, Alexandro, Liza és Raci, egy ötcillagos szálloda alkalmazottai és a többiek. A multikulturális viszonyok és az idegen kultúrák találkozásai a munka, a szerelem és az erőszak világában jelennek meg.

A nyolcadik tanulmánykötet, amely az erotikus és obszcén írástechnikákat vizsgálja az ókortól egészen napjaink homoerotikus nyugat-európai költészetéig.

A kilencedik szöveg egy elbeszélés, főszereplője Alfons Knudsen, az 1964 szeptemberében született norvég író, akinek 1985-ben jelent meg novelláskötete *Gyldendahl Forlag*, azaz *Képzeletszertartások* címmel. Knudsen 1987 januárjától közel négy szemesztert hallgatott a prágai Károly Egyetemen, hazatérve egy trondheimi felolvasás után hirtelen összeesik, majd kilenc hónapig fekszik kómában, és 1989. szeptember 4-én, 25 éves korában hal meg. A szöveg a művészportré, a dokumentumregény és az önéletrajzi napló műfaját használja fel elbeszéléséhez.

És végül a tizedik szöveg regény, a családregegy műfajában; a latin-amerikai mágikus realizmusra jellemző látásmóddal és írástechnikával hozzák kapcsolatba kritikussai. A regény központi helyszíne Dunaszerdahely, illetve a Csallóköz, és témája majdnem az egész huszadik század, a folytonosan mozgó határok, valamint a kelet-közép-európai tér férfi és női identitásainak titokzatos világa.

A kérdés tehát még egyszer: a tíz szövegből melyik tartozhat/tartozik a szlovákiai magyar irodalomba, melyik szöveg magyarországi író műve, melyik fordítás (és – ha tovább is kompetensnek érzi magát az olvasó – vajon angol, francia, olasz, német, spanyol, kanadai francia stb.-e?).

Őn talált! Valóban: az utolsó regény kivételével az összes szöveg a „szlovákiai magyar irodalom” alkotása!

Az első könyv Daniel Levicky Archleb drasztikus, ún. zöld ideológiát hirdető *Aua és Atuája*, amely 2002-ben jelent meg a Kalligram Kiadónál. A második, anglicizmusokkal dolgozó szöveg Mizser Attila *blöff* című verse a *szakmai gyakorlat külföldön* című kötetből (Kalligram, 2003). A harmadik Pénzes Tímea kötete, amelynek címe *Egy férfi/A férfi*, és az AB-ART adta ki 2000-ben. A feladványban szereplő negyedik szöveg Mórocz Mária *Survive* című elbeszéléskötetének címadó novellája (Kalligram, 1993). Az ötödik, a Catullus-átírat a Csehy Zoltán *alagyái, danái és elegy-belegy iramatai* című kötetben található, amely 1998-ban jelent meg a Kalligramnál. Nico, Igor, Púpos és a Technopop Ideológia Győry Attila *Ütközés* című, a szerző magánkiadójánál, az Aquarius-nál 1997-ben napvilágot látott regény főszereplői. A Londonban játszódó au-pair-elbeszélések Fábián Nóra *A nagyváros meséi* (Kalligram, 2002) című elbeszéléskötetében találhatók. A nyolcadik feladvány Csehy Zoltán tanulmánykötete, amely a Kalligram Kiadónál jelent meg 2002-ben, és címe: *A szöveg hermaphroditusi teste*. Az utolsó előtti elbeszélés, amelynek főszereplője Alfons Knudsen fiatalon elhunyt norvég író, Gazdag József *Kilátás az eziüsfenyőre* című kötetében jelent meg a Kalligramnál 2004-ben, az elbeszélés címe: *Az árnyak kifürkészése*. Az utolsó könyv, a Felvidéken, Dunaszerdahelyen játszódó regény az egyetlen, amely nem tartozik a szlovákiai magyar irodalomba. Írója Bánki Éva, címe *Esőváros*, és a Magvető adta ki 2004-ben.

Ennyit a szlovákiai magyar identitásról, a szlovákiai magyar irodalom sajátosságairól. Hol vannak már azok az idők, amikor Koncsol László arról írt, hogy költőink egymás után írják őszi verseiket! Van-e értelme ezek után használni a szlovákiai irodalom jelzőt, és ha igen, mit értünk rajta? Pozitívista kutakodást, hogy ha az *Alföldben*, *Jelenkorban*, *Új Forrásban*, *Bárkában*, *Előretolt Helyőrségben*, *Kalligramban*, *Prae*-ben megjelenik egy ismeretlen szerző novellája, akkor hosszas telefonálgatások, e-mailezgetések után kiderítjük, szlovák állampolgár-e? Az életrajzi szerző keresését a szöveg, az esztétikai érték, a szellemi izgalom helyett?

Az identitás lehetne az a terület, amely – mivel más társadalmi tapasztalatokról van szó a nem egy országban élő alkotók esetében – kimentett eddig sok irodalomtörténészt azoknak a kérdéseknek a csapdájából, amelyek a szlovákiai magyar irodalom terminusának problémátlan használatát veszélyeztetik. A realista Duba Gyula, az avantgarde Cselényi László, a késő modern-posztmodern Tőzsér vagy a posztmodern, legutóbb minimalista Gren del esetében elég az életrajzi tények minimumának ismerete ahhoz, hogy ki-

sebbségi, szlovákiai magyar tapasztalatot keressünk műveikben. De keressen valaki ilyen tapasztalatot mondjuk Farnbauer Gábor *Az ibolya illata* című versében, amely egy kémiai képletből és egy Dosztojevszkij-idézetből áll... Duba, Tőzsér, Cselényi, Grendel és az idősebb generáció egyes tagjai olyan réteget is fenntartanak bizonyos szövegekben, amely a sajátos szlovákiai magyar sors, történelem, kultúra, nézőpont felől értelmezhető. A kortárs fiatal szlovákiai magyar irodalom legtöbb alkotójára azonban – mint arra az előző tíz szöveg olvasási tapasztalatai is utalnak – ez már egyáltalán nem jellemző. Olyannyira nem, hogy felvetik a problémát, van-e egyáltalán értelme használni a szlovákiai magyar jelzőt ezeknek a szövegeknek az értelmezése során. Úgy gondolom, az identitás problémája vezetett el ehhez a helyzethez, méghozzá az identitás problémájának posztmodernizálódása a hetvenes, nyolcvanas évek-től kezdődően.

A posztmodern kor irodalmi szövegeiben az identitásvesztést nem megfosztásként éli meg az irodalmi hős, hanem szabadságként, olyan lehetőségként, amely által az identitás fiktív, a szociális tapasztalat által kontrollálhatatlan területekre terjeszthető ki. Nemcsak arról van szó, amit a modern és posztmodern narratív metaelméletek állítanak, hogy „az identitás lényegében nem más, mint *folyamatosan újraszerkesztett élettörténet*”,¹ s így az elbeszélés metaforájára esik a hangsúly, hanem arról is, hogy az identitás mint szöveg áll elénk, s ezáltal képes megjeleníteni, reprezentálni önmagát. Az identitás textualizálódása a posztmodern társadalomnak azzal az állapottal vonható párhuzamba, amely szerint a posztmodern kor a „totális kommunikáció” kora, amelyben már a hetvenes években az ún. posztkognitív művészek „számára nem az a fontos, hogy többszörös (összetett), hanem hogy többértékű (polivalens) identitásuk legyen”.² Ezt a véleményt erősíti Bauman, aki Baudrillard-ra hivatkozva jelenti ki azt, hogy „ebből a szempontból a művészet osztozik a posztmodern kultúra sorsában, az pedig Baudrillard meghatározása szerint a *szimuláció*, nem pedig a *reprezentáció* kultúrája. A művészet a számos alternatív világ egyike, ezek mindegyike hallgatólagosan elfogadott előfeltevések halmazával, valamint az ezek »igazolását« és újratermelését szolgáló procedúrákkal és mechanizmusokkal rendelkezik. Értelmetlenné válik az a kérdés, hogy melyik valóság »valóságosabb«, melyik ősi és melyik újabb keletű, melyikhez igazodjon a másik, melyiken mérheti le korrektségét; de még ha szokásához híven föl is tesz ilyen kérdéseket az ember, akkor sem világos, hol keresendő a válasz (a szimuláció, mondja Baudrillard, nem színlelés; ha betegséget, pszichoszomatikus fájdalmat szimulál a páciens, megválaszolhatatlan az a kérdés, hogy »tényleg« szenved-e).”³ A kilencvenes évekre ezt a helyzetképet tovább módosítja a multikulturalitás, illetve a multikulturális hibrididentitás evidenciaként való elfogadása, a különféle virtuális- (Lara Craft) és médiaidentitások kitermelése, valamint a komputerkultúra elterjedése. Sherry Turkle *Life on the Screen* című

könyvében a számítógépet a posztmodern identitás metaforájaként, a számítógép képernyőjét pedig mint az identitás tükrét tárgyalja, és a Claude Lévi-Strauss, majd Spivak által használt *bricolage* kifejezést is beépíti gondolatmenetébe.⁴ A legutóbbi évtized globalizált társadalmában az említett polivalens kulturális és textuális identitások lehetőségét a különféle komputeridentitások terjeszthetik ki további irányok felé. Gondolhatunk a chat-, e-mail- és más netidentitásokra, amelyek eltitkolják a testre, névre, nemre, fajra, életkorra és szociális helyzetre utaló külső jegyeket, és feltehető a kérdés, vajon a neten megjelenített egyéniség azonos-e a való világban (real life, RL) megjelenített identitással. A különféle textuális és cyberidentitások kreatívai radikálisan kiterjesztik a multi- vagy hypermediatizált világban létrejövő identitások lehetőségeit, s az irodalomnak így szinte feladatává válik az, hogy folyton új identitások után nézzen, hogy új identitásokat kreáljon magának.⁵

Az identitásokkal és identitáskreatúrákkal űzött posztmodern játék során jön létre a már említett *bricolage*-identitás a szépirodalomban. Ez olyan narratív identitásként viselkedik, hogy folyton változó léte a régi és új elemekből barkácsol folyton változó identitást a szövegbe. Csehy Zoltán említett verseskötetének lírai identitásai az ókori poétaintentitások és szövegidentitások kereszteződésében állnak, ógörög, római, középkori, reneszánsz... poétikai lehetőségekből barkácsolnak maguknak olyan szövegteret, ahol a szöveg felforgató ereje érvényesülhet, ledöntve a szexuális, morális és kulturális tabukat. A *Catullusi* címet viselő vers ennek megfelelően, alcíme szerint nem más, mint „Catullus-variációk, -átköltések, -félreértések, -fordítások” lehetősége, egy olyan polivalens költői identitása, amely a világirodalom szövegtengerében képzelet el önmagát, az ókori kultúrában, a reneszánsz antikizáló műveltségélményének birtokában, a magyar költészet nyugatos, hódító hagyományainak felhasználásával, miközben kétségbe vonja ennek az identitásnak a lezárhatóságát. Az identitásbővítés igénye, az identitásnak mint polivalens játéknak a képzete Mizser Attila verseskötetében is folyton értelmezésre kényszerítő olvasói tapasztalat. Mizser lírai alanya a szubkulturaidentitások és a populáris identitások (techno, rap, hip-hop) kereszteződésében áll, miközben a megszólalás anyagára tett kijelentéseivel a professzionizált identitásra, a poeta doctus szerepére is utal. Ezeknek a hagyományos elképzelés szerint távol álló szerepeknek az egymásra montírozásával teremt Mizser egymással versengő multicentrikus identitásokat, amelyek relativizálják a megszólaló azonosítására tett igyekezetet (nem véletlen, hogy Csehy Zoltán a labirintus metaforájával értelmezi Mizser identitásterit). Ezek a technikák a különféle inkompatibilis identitások összebékítése vagy összeeszkábálása felől is értelmezhetők, és a lírai alany folyton elkülönülő éneke ezek között az identitások között szörföl. Daniel Levicky Archleb olyan manipulált, illetve manipulációnak kitett identitásokkal dolgozik, amelyek a deszocializált egyének lehetséges, hipotetikus identitásait váltogatják. Az ideológiák men-

tén nyilvánvalóvá vált szerepek folyton újradefiniálják az „eredeti” és a manipulált, valamint az „eredeti” és az elsajátított identitások közti különbségeket: mégpedig úgy, hogy a pár első tagjának léte kérdőjeleződik meg. Pénzes Tímea csábító identitásai a másik függvényének állítják be magukat, és így az identitás autentikusságának létét kérdőjelezzik meg. Azokban a jelenetekben pedig, ahol a csábító nő a homoszexuális férfival kerül szerelmi kapcsolatba, tulajdonképpen a nemek elcsúszása, a nemváltó identitások lehetősége íródik bele a szövegbe. A Győry Attila *Ütközés* című regényében manifesztálódó Techno Pop ideológia a globalizált, multikulturális világ utópisztikusra stilizált képével foglalkozik, különféle marginális szubkultúraidentitások életsorseseeményeibe helyezve azt. Még Béla von Goffa (Hajtman Béla) *Szivarfüstben* című regényében is felfüggesztődik a szlovákiai magyar kontextus: a Trianon utáni Dél-Szlovákiában is játszódó történet azáltal bizonytalánítja el a valóságtükröző értelmezést, hogy tudható, a *Szivarfüstben* valójában egy szövegre utal, annak a továbbírása, hiszen Samuel Borkopf (Talamon Alfonz) *Barátaimnak, egy Trianon előtti kocsmból* szövegének folytatása. Ezt erősíti a szerzői név fikcionalizálása is, vagyis a szövegidentitások hangsúlyozott életbe léptetése. Fábíán Nóra elbeszéléskötete, *A nagyváros meséi* is értelmezhető a babysitter- vagy az au-pair-tapasztalat alapján, viszont olyan globalizált, multikulturális tér jelenik meg a szövegekben, amelyek globalizált és hibrid identitásoknak adnak helyet, s így megkérdőjeleződnek az öröklött, eredetinek számító identitásformák és szerepjátékok. Gazdag József *Az árnyak kifürkészése* című elbeszélésének hőse is legalább két narratívába helyezhető: olvasható Alfonz Knudsen fiatalon elhunyt fiktív norvég író életrajzáként – azaz olyan fikciós játékként, amelynek tétje az életrajz, a dokumentum, a napló és a portré automatizálódott eljárásainak felfüggesztése. Másrészt viszont a gondosan szövegbe épített dokumentumok, anyag- és ténydarabkák arra engednek következtetni, hogy Talamon Alfonz fiatalon elhunyt szlovákiai magyar író rongált, elírt, ronsolt, imitált életrajzáként is értelmezhető az elbeszélés (gondoljunk *A képzelet szertartásai* című első Talamon-kötet *Képzeletszertartások*ként való megjelenítésére). Az elbeszélés éles cezúrát jelent be olvasó és olvasó között a fiktív és referenciális olvasás kettőssége által.

Ezek a megállapítások természetesen nemcsak a „fiatal” „szlovákiai magyar” irodalom eseményeiként tematizálhatóak, hiszen például Hizsniai Zoltán vagy Tőzsér Árpád lírájában is tetten érhetőek a különféle, egymással versengő textuális és intertextuális (Tsúszó Sándor, Euphorbosz, Leviticus) identitások játécai. Mindez a „szlovákiai magyar” irodalom kanonizációs eljárásaival is összefüggésbe hozható. Azzal, hogy ez az irodalom olyan kanonizációs mintákat tekint magáénak, amelyek messze túlmutatnak a regionális kánon lehetőségein. Feltehető a kérdés: vajon mit hasznosíthatott Csehy Zoltán a *Catullusi* vers írása közben az ún. „szlovákiai magyar” irodalomból? Valószínűleg semmit. De ugyanúgy nem sokat Tőzsér Árpád sem az *Euphor-*

bosz monológja írása közben, vagy Daniel Levicky Archleb az *Aua és Atua* írásakor. Az irodalmi identitásképzés felvázolt területei arra utalnak, hogy sokkal tágabb kánonok figyelembevételével alkotnak a megidézett szerzők. Catullus, Kovács András Ferenc, Térey János vagy Parti Nagy Lajos szövegeinek hatása sokkal inkább kimutatható egy-egy szlovákiai magyar szerző szövegén, mint saját regionális kánonjának szövegei.

Nincs ez másként az irodalomelméletben sem. Csehy Zoltán az erotográfia és a különféle obszcenitáselméletek mentén olvassa végig a világ- és magyar irodalom kanonikus vagy kánon alatti szövegeit, Polgár Anikó *Catullus nos-tere* a Catullus-olvasások kapcsán vázol fel invenciózus fordításelméleti paradigmarendszert, Benyovszky Krisztián a detektívtörténet narratív feltételeivel foglalkozik, Beke Zsolt a vizualitás jelkoncepciójának átértékelését kívánja végrehajtani... Olyan irodalomelméleti szerepek és identitások mentén olvassák végig a szépirodalom legtágabb tartományait, amely szerepek és identitások számára nincs szükség „szlovákiai magyar” irodalomra.

1 Lásd LÁSZLÓ János, *Társas tudás, elbeszélés, identitás*, Scientia Humana–Kairosz, 1999, 112.

2 Dick HIGGINS, *A posztmodern performance jellegzetességei és általános ismérvei*, www.artpool.hu/performance/higgins.html

3 Zygunk BAUMAN, *A posztmodern, avagy Az avantgarde lehetetlenségéről*, www.balkon.hu/balkon_2001_08/01_a_posztmodern.html

4 Lásd Chuck MEYER, *Human Identity in the Age of Computers. Computers and Postmodern Identity*, fragment.nl/mirror/Meyer/PostmodernIdentity.htm

5 James W. JOHNSON, *The postmodern subject as 'Man in Need': Identity formation and poetry in a postmodern and hyper-mediated society*, www.culturelestudies.be/student/archief/kunst_identiteit_media/papers_final/claes.pdf

Homonimikus egyhangúság (Kukorelly Endre: *TündérVölgy*)

„De honnan veszed, hogy nem kell félned, és hogy mi után vágyakozol?”
„Ez a könyv háló. Arra szolgál, hogy gyanútlanokat megfogjon.”¹

1. *Irónia és remény között*

Különös viszonyt létesít Kukorelly *TündérVölgye* a romantikával. A regény a jelenkori megszólalási módok felől a romantika és a későmodernség beszéd-módjai felé leng ki, anélkül azonban, hogy ide-oda oszcilláló mozgását feladná, és bármelyik végpont közelében megnyugodna. Túl van a romantikán, de hangsúlyosan a romantika az, amin túlkerült. S éppen ezért megcsalatik az olvasó, ha akár többnek, akár kevesebbnek veszi a *TündérVölgyet* felvezető Hölderlin, Kleist, Vörösmarty és Tolsztoj mottókkal felidézett szövegkörnyezetet, mint az értelmezési teret körülhatároló laza keretnek; ha nem hajlandó arra, hogy radikálisan könnyedebb módon fogjon hozzá néhány olyan kérdés újragondolásának, melyeket a XIX. század gondolkodói iróniával bár, de mégiscsak a lehető legkomolyabban próbáltak meg elgondolni és megválaszolni. Ez a köztes térben kifejlődő nyelvi világ ugyanis választott határpontjaitól, a romantikától és a posztmodernntől is ugyanolyan messze marad, mindkettőre rálát, és mindkettőtől elkülöníti magát. Úgy hagyatkozik a (késő)modernség² egyik legnagyobb „találmányára”, az egymást megalapozó személyiség–nyelv–világ hármasának ötletére, hogy megváltoztatja e fogalmak belső erőviszonyait, de nem oldja fel „circulus vitiosus”-ukat. A *TündérVölgyben* ugyanannyira szétválaszthatatlan egymástól a nyelvileg meghatározható személyiség és világ, vagy a személyiség által világnak látható jelen-ség-halmaz és rendszerként működő nyelv fogalmi hármasa, mint a XIX. század eminens szövegeiben, jóllehet e regényben a személyiség dominanciáját letörve immár a nyelvvé lesz a főszerep.

A *TündérVölgy* ebből adódóan, véleményem szerint, nem csupán a romantika klasszikus szövegeinek előterében élvezhető, de a XIX. század gondolkodási tendenciáinak ismeretében mindenképpen felforgatóbb olvasmányélmény, mint ezek nélkül, hiszen ekkor éppen azt a mozgást lehet élvezni, ami kizáró értelemben sem ehhez, sem ahhoz a korhoz/tőrekvéshez nem engedi kötődni az előttünk megszülető szöveget. Azt a módot, ahogy a narrátor a (késő)modernség gondolkodásmódjának problémagócait mozgatható panelekként alkalmazza: szétszed valamit, közben rá- meg rácsodálkozik működésére – és ezzel csodálatot okoz –, majd össze is rakja, de ez már csak elemeiben

emlékeztet a korábbi egészre, más a felülete, működése stb. S persze a barkácsolás végeredménye ezen túl pusztán azért is elűt a megelőző állapotoktól, mert volt valaki, aki mindezzel eljátszott, és az elbeszélő (nyelvileg megteremtett!) személyisége – a szöveg törvényszerűségeként – beleíródott a regénybe.

A vállalkozás tétje egyébként éppen az elődökkel való versengés miatt tagadhatatlanul nagy, hiszen egyáltalán nem magától értetődő, hogy a szöveg végetértéig/re igazolja egymást az elbeszélői személyiség és az elbeszélői világ/nyelv, hogy alátámasztják egymást, és billegésükből stabil egyensúly alakul. Ez a lehetőség a szöveg kezdetekor csak reményként van jelen, mivel ha már önmagában nem konstans sem az elbeszélő személyisége, sem nyelve, sem világa, akkor az is kevésbé valószínűsíthető, hogy összjátékuk majdan kirajzol valamiféle konkordanciát. A nyelv-világ-személyiség hármására utalt szerkezetek amúgy is bármikor maguk alá gyűrhetik elbeszélőjüket, akkor is, ha ezeket a fogalmakat kvázi-konstansként kezelik, nemhogy ha örökösen átváltozókként. De bármilyen hihetetlen, s mindenféle olvasói tapasztalatnak és elvárásnak ellentmondó: a szinte lehetetlen feladatot a *TündérVölgy* elbeszélője elegánsan teljesíti minden általa kreált, halmozott határhelyzet ellenére is. Hiszen folyamatosan saját határain van az elbeszélői én (az ének és nem-ének határain), határon van nyelve és világa (ezt a mondatról mondatra elcsúszkáló téma-réma viszonyok igazolják legjobban), mégis képes egyensúlyt teremteni: és ezt a stabilitást éppen a sokféle tekintetben mozgó nyelvi matériára alapozza, mintegy nyelvileg kerülgetve mindazokat a mindenfelől elé tornyosuló kliséket, amelyek kézhez állók, de már használhatatlanok. Ez a nyelvi választás tehát a kikerülésre épít, arra a sejtésre, hogy az elmúlt évszázad(ok) nyelvi csapdái rombolás nélkül is meghaladhatók, s összeáll(it)hat(ó) szöveggé a menekülő, önmagukat korrigáló mondatok folyama. E módszer persze sokkal időigényesebb, finomabb, mint a kortárs művekben jóval gyakoribb másik tendencia, a fogalmak, szókapcsolatok ironikus-cinikus szétbontása,³ ami egyfajta nyelvi faltörésnek tűnhet a régmúlt (akár elrettentő) műemlékként való meghagyásával szemben.

Igy például a *TündérVölgy* elbeszélője azzal hódítja vissza a kortárs magyar prózában letiltott, megbélyegzett, rossz hírbe keveredett szavak jelentős részét (mint például: *boldogság, szabadság, haza, család*), hogy használati körük szűkítésével ismét leírhatókká, kimondhatókká, elgondolhatókká teszi őket. Ezzel magyarázható, hogy jöllehet a „szív” rejtelseit tárgyalja, hangsúlyosan leszámol mindenféle nyelvi érzékenykedéssel, és szentimentalizmuson túliságával az alcímben szereplő *szív*-szó körül olyan jelölőrendszert alakít ki, amely képes e fogalmat, illetve „társfogalmait” (lásd az iménti példákat) részlegesen megújítani, hogy immár semmiféle konnotáció ne terhelje őket, és az olvasóban ne keletkezzék elidegenítő viszolygás. A regény narrátora e „kényes használatúvá” vált szavak rehabilitációját helyettesítések következtetés, kvázi-rendszerre összeálló játékaival valósítja meg. S a jelentések megtiszt-

tításának módszere talán emlékeztet más kortárs megoldásokra, mégis azoknál lappangóbb, kevésbé feltűnő eszközökkel dolgozik.⁴

Hogy az elmondottakat illusztráljam, mindenekelőtt a regény címében szereplő *szív* szó hozható fel példaként. A könyv olvasása során nehéz lenne szimbólumként vagy jelképként azonosítani; szerv ez, egyszerű testrész, mely noha az érzékelés egyik végpontjaként⁵ határkijelölő is, azért mégis csak inkább praktikus dolog. S e szó regénybeli jelentésszűkülése csupán a XIX. század felől tűnhet egyfajta „leszállásnak” az érzések éteri magasából, amikor tulajdonnevesítve mint *Szív szalámi* vagy *Szív utca* kerül elő. Mert így legalább használható anélkül, hogy az olvasási folyamatban törést okozna. Ehhez hasonló a *szabadság* főnév „megtisztítása”, amikor kijelentő(!) modalitásban csak a *Szabadság-hídon* való séta leírásakor szerepel. A *szabadság*-szó újradefiniálásának elkerülésére szolgáló kitérők még talán akkor is véleményértékűek, ha máskülönben a regény mindvégig – e fogalom kérdő(!) modalitású használatával – a személyiség szabadságának, szuverenitásának XIX. századot idéző problémáival (társadalmi konvencióba illeszkedés vagy a személyiség lázadó önbeteljesítése, determináció vagy szabad akarat, művészet vagy magánélet) folytat kemény párharcot. S a példák sora folytatható: a *haza* az ’otthon’ jelentésére szűkül, ahogy a *szerelem* szó is csak összetétel részeként fordul elő, mint *szerelmes levél* (=sütemény!). Ahogy a *család* szó „kálváriája” is idézhető: negatív felhangoktól mentesen – és nem kövérral szedve – csak a *családi sör* kifejezésben rögzül. A *boldogság* pedig a *családi boldogság* szó szerkezettől különválva csak kérdő(!) modalitásban lelhető fel a szövegben.

S ennyi egybeesés már-már valami rejtekező szabályszerűséget sejtet. Természetesen azonban csak annyira, hogy az olvasó ne vehesse teljesen biztosra, hogy valóban tendenciát talált, és nem csak konstellációkba botlott; s mindez a szöveg véget érte után is az eldönthetlenség állapotában marad. Így a befogadók vérmérséklettől függően dönthetnek, hogy e módosított szóhasználatokban mit is lássanak tendenciózan vagy véletlenszerűen elrejtezni: iróniát vagy reményt arra, hogy ezeket a szavakat meg lehet tisztítani és újra használhatókká tehetők, vagy e kettő kombinációját. Gyanítható ugyanakkor, hogy ezek a köz- és tulajdonnevesítő játékok egy komplexebb játéktérre nyílnak és azt szolgálják, hogy az elbeszélő (és őt követve az olvasó) a *boldogság* keresés túlontúl egzisztenciális és „persze” idejétmúlt terve helyett a *boldogság* szó jelentését keresse, használatának lehetséges környezetét határolja körül, átfogalmazva a romantika nagy célkitűzéseit, a lételméleti kérdéseket mintegy nyelvészetiékké transzformálva.

2. Az olvasás örömeinek hálójában

A véletlen és szándékosság kérdésének eldönthetlensége azonban nemcsak ezeken a pontokon nyugtalanítja az olvasót, hanem a szerző vallomása szerinti „támasztékok”, a kövérral szedett vendégszövegek esetében is. Ezek ugyanis

saját pozícióját illetően zavarják össze a befogadót, hiszen mintha azt sugallnák, hogy olyan ideális olvasót kívánnak meg, aki értelmezni tudja szerepüket. Ugyanakkor azonban ezt a benyomást megnyugtató módon semmi sem igazolja vissza egyértelműen. Megválaszolhatatlan, hogy a befogadó akkor kerül-e „jobb” értelmezési pozícióba, ha örökösen ráeszmél, hogy félre akarják vezetni, és óvatosan kell bánnia ezzel a könyvvvel, vagy ha éppen ellenkezőleg, öntudatlanul úszik az árral. Ahogy az is függőben marad, hogy meddig és mennyire maradhat naiv a naiv olvasó, amikor állandóan „megakad” a kiemelt szövegrészekben, illetve, hogy nem sodródik-e bele a kvázi-ideális olvasó is – ilyen erős szöveggel találkozva – szükségszerűen a naiv szerepébe.

S bármelyik utat válassza a befogadó, végül pórul jár. Amit nyer a vámon, elveszti a réven. Ha elfogadja az elbeszélő állítását, hogy az a *Családi boldogság*ot és *A csábító naplóját* olvassa apja halálakor a Szovjetunióban, és utána az idézetek kövérbetűs többségében, az ismerős sorokat látva hajlamos a bejelentettet felismerni, akkor olyan könnyű dolga van, hogy az már-már hihetetlen, s magának sem fogja elhinni, hogy milyen határtalan dolgok fértek bele ebbe az egy Kierkegaard- és Tolsztoj-szövegbe (szinte az egész Kukorelly-regény). Ha meg szemet szúr az olvasónak, hogy szinte a teljes Kierkegaard-életmű⁶ feltűnik a regény lapjain, akkor saját olvasmányemlékeit megkérdőjelezve furcsállhatja, hogy csak „ennyi” Tolsztoj-szöveg keveredik a filozófus esszéi közé, és ott is Petőfi-, Fielding-, W. Scott-szövegeket lát majd, ahol erre semmi alapja sincs.⁷ S az otthonos és az idegen közötti eltévelyedés érzését mindezen túl még az is felerősíti a(z akaratlanul is egyre tudatosabbá váló) befogadóban, hogy a *TündérVölgy* belső idézeteket, korábbi Kukorelly-szövegekből való önidézeteket is magába olvaszt.⁸ S éppen emiatt az önátírást-technika miatt bonyolódik tovább, ami amúgy sem egyszerű. Hiszen a regény végére egyrészt emiatt posztuláltatik elvi lehetetlenségként, hogy idézet és nem-idézet között, saját és idegen szétválasztására építve elképzelhető legyen valamiféle különbségtevés, azzal egy időben, hogy egyre inkább elmélyülő (olvasási) tapasztalattá válik: amúgy is minden mindig idézet. Másrészt azonban ennek köszönhető az is, hogy az olvasó saját maga cáfolja meg a naiv olvasás lehetőségét, amikor a szövegbetétek színeváltozása, korábbi jelentéseik levetkezése arra hívja fel figyelmét, hogy kikerülhetetlen szembenéznie az „ugyanabból ugyanazzá” átváltozó mondatok más-ságával. Mintha egyfajta homonimikus jelenségghalmaz terjedne szét a regény egészen. S a befogadó belekeveredve ebbe a számára teljesen szokatlan helyzetbe joggal érezheti úgy, hogy a vállalkozás reménytelensége ellenére is meg kell próbálnia megtalálni az idegenséget az ugyanolyannak kinézőben, hogy gyönyörködhesse az átváltozásban.

Az értelmezési folyamatot azonban nem csupán az ideális, szövegbe írt olvasó szerepének szándékolt összevilágítása nehezíti meg. A befogadó akkor is zavarba jön, ha a könyv témájáról kell számot adnia. Mert hogy mit tárgyál

ez az amorf műfajú könyv, az megint csak sokféleképpen válaszolható meg – egyszerre. A válaszok külön-külön nem fednek le semmit, és együtt is inkább csak sejtetnek valamiféle teljességigényt. Nem a témaválasztás sokszínűségéből adódik ez a komplexitás, hanem inkább a módszer kevésbé körülhatároló jellegéből, abból a törekvésből, hogy az elbeszélő mindent közről, de ugyanakkor az érzelmi azonosulás kézhez álló nyelvi csapdáit elkerülve írjon le, tegyen szemlélet tárgyává. Így ugyanis egymás mellé kerülhetnek a „nagy” és „apró” dolgok, és az azonos figyelemmel rájuk tekintő elbeszélői pillantás alatt méretváltozás következhet be: a dolgok egyenrangúakként nyilvánítják ki önmagukat, önálló létezőkként, egzisztenciális rangsor nélkül, s az olvasó az idegenség érzésével csodálkozhat rá a jól ismertre. Ebben a világban egy túlrejt szilva örökkévalóságig ívelő hullása és a „miért nem mentünk el?” kérdése éppúgy egymás ekvivalensévé válhat, mint a C.-k sokasága. Minden felcserélhető valami mással, és bár lehet, hogy az egyik alkalmasabb egy-egy cselekvésre, mint a másik, de attól még nem kap több figyelmet.

Az egyenértékűség tehát a narrátor szenvtelen pillantásának következménye. A pillantása szenvtelen, nem ő; a beszélő-én mintegy csak útban van a szenvtelenség felé. Hiszen az ábrázolt dolgok, személyek között lehet(ne) különbség, a lehetőség nem lesz megcáfolva, ezt az elbeszélő egyáltalán nem tagadja, de ahhoz, hogy legyen, a narrátornak előbb választania kellene; azal azonban, hogy egy korábbi döntésében az írást jelölte ki a maga számára mentális térnek, meg „kell” maradnia a szemlélet, a választáselőttiség állapotában. S innen érthető meg a szabadság-szó korábban emlegetett ambivalens „létezőmódja” is: hiszen az elbeszélő egyrészt szabad, mivel a mindent megalapozó választást leszámítva nem „kell” többé választania, másrészt azonban erőteljesen a szemlélet helyéhez kötött/kötődött. S ez az egzisztenciális választás bár tűnhet kétségbe ejtőnek, retorikai következményei – a regény nyelvi megoldásait tekintve – felszabadítók.

A nyelvi szemlélet mellérendelő tendenciája a domináns téma megjelölésének elodázásában, az egymást gyengítő témák alkalmazásában éppúgy tetten érhető, mint a téma-réma viszonyok folytonos áthelyezésében, és a szemantikai nyitottság ez esetben is a grammatikai nyitottság tükörképe. Szinte minden kvázi-főtéma mellett ugyanannyi érv szól. A *TündérVölgy* így egyrészt az apának szentelt könyv, akivel nem álmodik az elbeszélő, szemben azokkal (például a nagyanya), akikkel álmodik.⁹ Az apa-témát a regény első és utolsó bekezdésének keret-jellegéből adódó kiemelt pozíciója és az apa megrendítő megszólítása a regény 166. és 364. oldalán¹⁰ egyaránt megerősíti. Másrészt ez a regény C. története, hiszen főhőse C., ahogy a sokszorosán visszatérő Kierkegaard-idézet sugallja.¹¹ Harmadrészt „Ez a könyv nem C.-ről szól, hanem a **családi boldogságról**. Arról szól, van-e **cs. b.** Nincs.”,¹² vagyis erről rögtön úgy szól, hogy tagadja, amit mesél. Negyedrészt találkozunk olyan felsorolásokkal, amelyek mintha szintén a témát firtató kérdésre vála-

szolnának: „Kert, német, futball, munka, gát. Haza, halál, ilyesmiket. Katona. Bolond nő az Izabella utcában.”, „Szent, gonosz, forint, bolgár, bogár, komcsik, négyezer, köszönetés.”, „szótár, nyelvtan, elrendezés, hangszín, színek, mindez így.”¹³ Ötödreszt pedig a regény vége felé többször is leírja az elbeszélő, hogy egyetlen történet van, ami mindig ugyanaz, az élet, tele mindenfajta üres helyekkel,¹⁴ tehát ez a témamegjelölés szintetizáló módon a korábbi négy verziót is felöleli.

S e szövevényes témaválasztási repertoár ezen a ponton összekapcsolható a Kierkegaard- és Tolsztoj-szövegrészek szerepének tárgyalásával. Ugyanis *A csábító naplója* és a *Családi boldogság* az egyenrangúnak tűnő témaötletek közül néhányat előtérbe helyez, másokat háttérbe szorít. E vendégszövegek az előbb felsorolt témákból az első kettőre irányítják a figyelmet: az apa hiányára és C.-re, a boldogság elérhetőségére és a házasság kérdésére. Ahogy egyébként ezt az „eltolódást” az is felerősíti, hogy e két szereplő írásai szintén kiemelték (ez esetben dőlt betűvel), akárcsak Kierkegaard és Tolsztoj (kövérrel szedett) mondatai.

3. Utalások hálójában: miért „A” és „A”, domb és völgy között?

A TündérVölgy felépítését méregetve a „miért Kierkegaard és miért Tolsztoj?”, illetve a „miért *A csábító naplója* és a *Családi boldogság*?” kérdései egy idő után mindenképpen kikíváncsiak az olvasóból. Ha szó szerint veszi és elhiszi a szerző nyilatkozatait, tudniillik, hogy ez a regény *A csábító naplója* és a *Családi boldogságra* épül – mint vázra –, akkor azért; ha pedig felismeri, hogy a kövéren szedett szövegeknek csak egy része származik ebből a két szövegből, akkor azért.

Az olvasás során e két felismerés általában ebben a sorrendben követi egymást, hiszen a szerző szinte mindent elkövetett, hogy a befogadónak egy ideig eszébe se jusson kételkedni az elbeszélő állításában, miszerint ezeket olvasta apja halálakor, amikor a Szovjetunióban volt. S ezért sokáig úgy tűnhet, mintha ezzel a kijelentéssel valóban magyarázatot nyerne, hogy a regény világában azért képes *A csábító naplója* és a *Családi boldogság* emlékezetet mozgósító nyelvi műemlékként, az apa helyettesítőjeként jelen lenni, mert annak idején pótolta őt, s a most csak a voltat variálja. Ez azonban koránt sincs így. Vagy legalábbis nem ennyire egyszerűen, átszínezéstől mentesen. Miközben ugyanis a regény a valóságghűség illúzióját kelti és egyfajta freudista és naiv olvasatra (mintegy a szorongást okozó emlékkép eltolásával a halál eseményéről a könyvekre) apellál, aközben saját alapáll(ít)ását is aláássa. Hiszen az elbeszélő azért is megtett mindent, hogy egy idő után lelepleződhessék. A fikció mintegy önmagát bizonytalanítja el. Mert amíg az elbeszélői állítást cáfoló eltérések egy része (például a *Háború és béke*-ből, az apa egyik kedvelt könyvéből valók¹⁵) továbbépíteni látszanak a bejelentett alapötletet, addig más részük, a nagy számban előforduló és nem csupán *A csábító napló-*

jából származó Kierkegaard-szövegek – mivel ezek nemcsak, hogy nem állíthatók sorba az iménti érvrendszerben, hanem meg is bontják azt az idilli benyomást, amit az elbeszélői állítás vélt igazságértéke korábban keltett a befogadóban – áthangszerelik a narrátor „összintességéről” gondolatokat.

S ha egyszer már megszületett a gyanú, hogy nem kell/lehet szó szerint venni a narrátor megnyilatkozásait, és egy önmagával játszó elbeszélő szövi maga köré hálóját, akkor immár az is feltűnhet, ami korábban talán eszébe sem jutott az olvasónak. A két szerző vendégszövegei annyira érintik a Kukorelly-regény gondolati-nyelvi módszereit, annyira az elevenébe vágnak, hogy szinte biztosra vehető: a meggyőző fikció (az apa halálának összekapcsolása ezekkel a könyvekkel) nem több fikciónál, s az elbeszélő e helyettesítési játékokkal jóval inkább működő világot konstruált, felhasználható szólalmokat sajátított ki műve számára, megsokszorozva hatáslehetőségeit, semmint, hogy állításainak megfelelő módon, lelki kényszert csillapítana. Ami természetesen nem baj, tényleg azért fizettünk, hogy megfogjanak, s most aztán örülhetünk: annyira lépre mentünk, hogy hajlandók vagyunk azért is rosszul érezni magunkat, mert a fikció – teljesen normálisan – csak fikció, s lelepleződött igaz történetek utáni nosztalgikus vágyunk. S ha a befogadó ráébredt az elbeszélő „csúsztatására” és saját átverhetőségére, akkor a tudatos szövegválasztás felismerése felől próbál meg majd választ keresni a „miért Kierkegaard- és miért Tolsztoj-szövegek?” kérdésére, számolva azzal is, hogy lehet, amit talál, csupán közelítés lesz e kérdés felé.

A *csábító naplója* egyrészt az esztétikai(lag erotikus) csábítás témájának differenciált elbeszélése miatt valószínűsíthető mintája a *TündérVölgynek*,¹⁶ másrészt Kierkegaard különböző álnevek alatt önmagával vitatkozó habitusával (az Én-problematikusságának hangot adó írásmódjával, sokszoros reflektáltságával) lehet a Kukorelly-regény elbeszélőjének elődjévé. S ebben az összefüggésben nem feledhető, hogy éppen *A csábító naplója* volt az a szöveg, ahol az élet- és írásmód egymásra talált; hiszen e napló- és levélregényben a kortársak nem láttak többet burkolt önéletrajznál. Közismert, hogy a szerző a *Vagy-vagy* dátumozásakor (1842 helyett 1834-re) éppen az ilyen irányba vezető értelmezés megszületését kívánta akadályozni. Ez az élet és életmű azonosítását megszüntetni szándékozó, de azt inkább előtérbe állító – matematikai elemeket sem nélkülöző – játék a *TündérVölgy* szövegére is jellemző lehet.¹⁷ De csak lehet, mivel a Kukorelly-regény lebegtető szerkezete ebben az esetben sem elég „egysíkú” ahhoz, hogy ezt a matematikai utalást biztosra lehessen venni. S ahogy a matematikai ismétlésre rájátszó szerkesztés mellett még annak bizonytalansága ellenére sem lehet szó nélkül elmenni, úgy a *TündérVölgy* felütése, az első rész *A*-címe is magával hoz önkéntelenül néhány utalást. Ez az *A* ugyanis a *Vagy-vagy* esztétikai részét szerző alak álnevére utal(hat), s ezen keresztül az esztétikai stádium preferálását sejteti az etikaival, vallásával szemben – egyrészt. Mert hozzáteszem rögtön, hogy ez a betű

másrészt – ahogy majd alább szóba kerül – Tolsztoj elbeszélése felől is jelentésvonatkozással bír, s látni fogjuk, hogy e két szöveg egymást kizáró A-figurájának alaki egybeesésében egyfajta kiegyenlítődni kívánó óvatosság, a végletes értelmezésektől való tartózkodás fedezhető fel.

A *Családi boldogságra* alighanem címe és kevéssé ismertsége miatt épít a *TündérVölgy* narrátora. Ez az elbeszélés ugyanis már a címével képes belopni a regény terébe – *A csábító naplójával* szemben – a házasság létjogosultságának gondolatát, lapidáris tömörséggel illusztrálva, hogy legoptimistább pillanataiban Tolsztoj hitt a boldogságban¹⁸ és a családban, sőt mintha még e kettő egyesítésében is bízott volna. A kiemelt idézetek – szkeptikus hangnemekkel – természetesen a későbbiekben majd árnyalni fogják ezt a képet, s megvilágítják, hogy e két dolog, család és boldogság összeegyeztetése ebben az elbeszélésben is, akárcsak Tolsztoj hosszabb műveiben, a hősök feloldhatatlan problémája,¹⁹ de a cím mégiscsak egyfajta leegyszerűsítő, megelőlegezett remény irányba működteti a cselekményt. S vélhetően nemcsak a családi boldogság létét állító, de megvalósíthatóságának mikéntjére rákérdező történetmondás jelentett inspirációt Kukorellynek, hanem Tolsztoj elbeszélőinek (természeti leírásokra építő, belső felismeréseket rögzítő²⁰) módszere is. E Tolsztoj-elbeszélésben ugyanis kicsiben minden megvan abból, ami a többkötetes regényekben variáltabban artikulálódik, vagyis itt is olyan speciális természeti leírások köré szövődik a történet, melyek a hősökben meditatív, önértékelési folyamatokat indítanak el, s az idő lassítását és a belső, mentális tér kitágítását szolgálják. Ami Levinnek a búzamező, Andrej hercegnek a magas, feneketlen ég, Annának vére dübörgése volt a vonatkerek közeledésének pillanatában, az itt is jelen van, noha összezsugorodik kertté, felhők játékává, hullámozó hangák benyomásává; s mintha nem is történné léptékváltás, a leíró mondatok sora itt is újra és újra a „ki ez az én” kérdésébe torkollik.

S úgy tűnik, hogy minden párhuzam közül az utóbbi, a leírás módja és a kert szerepe rokonítja erősen egymással a *Családi boldogság* és a *TündérVölgy* elbeszélői hangnemet, tér- és időkezelését. A Tolsztoj-elbeszélésben szereplő kert, mely az önszemlélődési folyamatok indítóokául szolgál, túlnő magán, mivel a kertben való konkrét bolyongás a női elbeszélő (és csábító) számára absztraktabb eltévelyedésekre is alkalmat ad, aki akár távolodva, akár közeledve a megcélzott boldogsághoz, de mindvégig saját maga felé törekszik, és ha eltéveszti is az irányt, a továbblépés mindenkor szükségességéről nem feledkezik meg. Az elbeszélés kertábrázolása ebben az értelemben ennek az egyszerre én- és boldogságkereső eszménynek az allegóriája, hiszen a tárgyak legapróbb részletein elidéző elbeszélői pillantás a dolgokon megütköző, de a családi állapot felé tartó tévelygés konkretizált képében oldódik szét. S a *TündérVölgy* szentistvántelepi részeiben sok minden emlékeztet erre a mindent egyenértékűként egymás mellé rendelő módszerre, jöllehet ebben a könyvben az én fellelésének szándéka már hangsúlyosan nyelvi szándék, mivel a nar-

rátor élettörténetének elbeszélésével kíván keretet és történetet adni énjének. S e módosulásban a kétféle elbeszélésmód irányultságának különbsége is kitapintható: ami Tolsztojnál az elromlott etikai mérce helyreállításának szándéka, az a *TündérVölgy*ben a nyelvi arányok helyreállításáért való küzdelem.

De ezek az összecsengések majdhogynem eltörpülnek egy véletlen egybeesésnek látszó, jóval kevésbé szembetűnő mozzanat mellett, ami szerkezetet érintő sajátosságként mégis fontos szerepet tölt be a regény „mozgástörvényeinek” vizsgálatakor. Ez pedig a már korábban is emlegetett, *Családi boldogságban* szereplő A-alakja és története. Az apakorú udvarló rejtjelezett tanmeséje A-ról²¹ ugyanis *A csábító naplójának* szerzőjével, A-val hozható játékba, e kettő pedig a *TündérVölgy* első részének címével, A-val. A tolsztoji A. szerelmes, házasságpárti figurája és a *Vagy-vagy* csábításpárti A-ja éppúgy egyfajta kiegyenlítése egymásnak, ahogy a női „csábító” elbeszélése is a férfi csábító elbeszélésének másik oldalára vet fényt. Különbségük abban is leleplezhető, hogy a tolsztoji A. leginkább a *Vagy-vagy* B-jére emlékeztet. S így az A-utalás olyan játékteret nyit meg, ahol a *TündérVölgy* elbeszélőjének egyik előkép A-jával sem kell azonosulnia, és nem kell megoldania a homonimába rejtett antonima logikai feladványát, azaz olyan módon különülhet el mindkét A-tól, hogy a *Vagy-vagy* etikai stádiumába tartozó B-elbeszélőt sem kell megidéznie, s mivel nem mond b-t, nem kelti azt az illúziót, hogy logikus sorrendben haladva egyszer z-hez is el fog jutni.²²

Az átfordíthatóság, kiegyenlítésre való törekvés ötlete azonban nemcsak ezt a két szövegválasztást, hanem a regény egy másik – legalább ennyire ellentétező módon szerkezeti viszonyokat konstituáló – szöveghelyét is érinti. Vörösmarty mottóban és címben megidézett *TündérVölgye* ugyanis tündérVölgy-allegóriájával *A csábító naplójának* tündérdomb-allegóriáját²³ ellenpontozza, s ez a választás több irányban is kirajzolja az értelmezés határait. A tündérdomb és tündérVölgy térgeometriai szembenállása egyrészt az álom-ébrenlét, emlékezés-felejtés dinamikájára játszatja rá a regény történetét, ahol a kedves keble az ébrenlét és szemlélet helye, a tündérVölgy pedig az álomé és felejtése, másrészt a Vörösmarty-mű ismeretében tovább bővül az értelmezési játéktér, mégpedig az élet-halál ellentétpárjával. S innen nézve a kiseposz a *TündérVölgy* legerősebben sugalmazott témájára, az eltűnt/halott apa megidézésének szándékára is vonatkoztatható. Ahogy ugyanis a Vörösmarty-mű hőse azért merészkedik a tündérek völgyébe, a halál helyére, ahol „szörnyű magányosság” honol, és a patak „zugó habjaival terjed holt nyugalom”,²⁴ hogy az elaltatott álmodót, a halott lényt visszaperelje a halálból, úgy a *TündérVölgy* elbeszélőjének megszólalása mögött is ott sejthető az apa emlékeztetének szó általi fenntartása, valamiféle nyelvi örökkévalóság reménye.

S a felejtés és emlékezés lehetőségei között – akárcsak az A-k esetében – most is úgy választ az elbeszélő, hogy a két végpont között kialakít egy köztes, harmadik verziót, ami e kettő vegyítésével egyfajta totalitást előlegez meg,

s a regény „záró bekezdésében” érhető tetten igazán: „megvan az apám, ennyi az egész. Nem jut eszembe. Úgy van nekem, hogy nem jut eszembe, és ha mégis eszembe jut, lassacskán elmászkál onnan.” De a szöveg az emlékezés és felejtés allegóriáinak konkrétabb, erotikus utalásait is kihasználja emellett a nyelvi összecsúsztatás mellett, amikor képileg is kidolgoz e két „erő” között valamiféle közvetítést. A címválasztás ugyanis a domb-kebel párját, a völgyet, a tündérként el-, majd előtűnő C. száját is belelopja a V-betűbe, ahol a völgy az írásképpen kettős csúcsba domborodik, s a peremből centrum, páros domb lesz. S az egymásba szövődő allegóriák, melyek sem az emlékezés és felejtés elsőbbségének, sem egymásra vonatkoztathatóságuk mértékének kérdésében nem hoznak leíró értelemben kielégítő választ, képileg, túl a logikai megoldásokon mégiscsak közölnek valamit. Mintha a különbségtevések hiábavalóságát és a válaszok mindenkori ambivalens kétpólusúságát lepleznék le, mert ahogy az elbeszélő A és A között felmutatja a különbséget, úgy a cím domb és völgy között eltörli azt. S mindez több retorikai játéknál, miközben azért kevesebb – és/de meggyőzőbb! – mindenféle elméletnél.

4. Összegzésként: a távolságtartás intimitása

Sok mindenről esett már szó. Szó volt a szerkezetre kiható elbeszélői döntésekről és ezek elodázási kísérleteiről, akárcsak a megfeleltetésekre és egybeesésekre építő beszédhelyzet fenntartásának vélhető „okairól”, azonban a narrátor medialitását eddig még csak „szőrmentén” érintettem, ahogy arról sem emlékeztem meg, milyen következményekkel is terhes e pozíció közteségének szöveg végéig (és végletek között!) való fenntartása. Pedig az elbeszélői szerepkör taglalása a *TündérVölgy* esetében igazán hálás feladat, mivel a narrátor „helyezkedése” itt nem a megszokott kereteken belül mozog (és állandóan, szüntelenül formálódik), ahogy „átmenetisége” is maga mögött hagyja a hagyományos mértéket.

E regényben ugyanis a narrátor más elbeszélő-formáktól való elkülönülése éppen e különbség szándékának kiinduló pozíciótól utolsó mondatig ívelő kitartásában ragadható meg, abban a következetesen végigvitt „választásban”, hogy ne hozzon létre, foglaljon el semmiféle egyoldalúan konstans (önmagához hű) elbeszélői szerepkört, s ha valamiféle azonosságról/hűségről mégis beszélhetünk e szöveg kapcsán, az a nem-azonossághoz, s még inkább a nem-azonosíthatóság pozíciójához való hűség. S tegyünk különbséget is rögtön e kétféle megfogalmazás között: mivel amíg az elbeszélő hű marad ahhoz, hogy ne legyen könnyűszerrel megfejthető-leírható (s emellett mindvégig kitart!), addig meghatározhatatlansága, ismételt „kicsúsítása” az értelmezés kézhez álló, előzetes struktúráiból mégiscsak állandó jellegzetességnek tekintendő. Ilyen értelemben pedig nyugvópont nélküli, de saját elképzeléseihez hűen fenntartott „helyezkedésében” a régi mértékek áthágásának és újak konstruálásának szándékát éppúgy gyaníthatjuk, mint egy olyanfaj-

ta mértékváltási igény színre lép(tet)ését, mely az elbeszélői pozíció gyökeres átfogalmazásának vágyaként is értelmezhető.

S valljuk be, nem igazán vannak előzményei annak a következetességnek, ahogy a Kukorelly-regényben a közvetítés (és köztesség!) fenntartásának törekvése mindent maga alá gyűr, s az elbeszélői szituáció minden rétegében, rafinált kettősségeinek minden feloldott ellentétpárjában felfedezhető az a szándék, hogy az elbeszélő átváltozási készsége mindig készen álljon az elváltozásra, ha túl közel kerülne valami ismerősnek tetsző, megnyugvással járó formációhoz, és örökösen mozgásban tartsa „nézőpontját”, helyzetváltoztatásával szöve egészébe azt a (szöveg)világot, amit bejár. E regény narrátora ugyanis nem elégszik meg a szereplő-elbeszélői pozíció választásával, s az ebből adódó gazdag átmeneti lehetőségekkel, hanem ezt az önmagával „meghasonló” szerepkombinációt külön funkciókhoz is köti: szereplőként végig távol tartja magát a mindennapi élet egzisztenciális jellegű döntéseitől, míg elbeszélőként nem tartózkodik a döntéshelyzetek nyelvi megformálásától.²⁵ S nemcsak végletekig vitt helyzete, de választása „következménye” is gyökeresen eltér az azonos elbeszéléstechnikával dolgozó kortárs szövegek jelentős részétől, ahol e kétféle narratív magatartás összeszővődése leginkább vagy mindenféle megszólalási mód kompetenciájának kérdőre vonásában, vagy valamiféle kvázi-metafizikai, kvázi-metanarratív világ megidézésében szokott „kicsúcsosodni”,²⁶ míg itt egy „evilágibb” teljességigény jegyében egészítik ki egymást. S mindez csodálkozásra adhat alkalmat.

Az azonban egyáltalán nem okozhat meglepetést, hogy a kibékülés e két, identitást érintő elbeszélői „irány” (szereplői és narratori szólam) között a *TündérVölgyben* is a nyelv közegén keresztül valósul meg, éppúgy, ahogy más könyvekben meg e két megszólalásmód egymásba ágyazott különbsége artikulálódik nyelvileg. Vagy: nem ez okoz meglepetést, mert a hangsúly jelen esetben nem erre, hanem a nyelvhasználat módjára esik, ami megint csak elüt más kortárs megoldásoktól. S ezért visszatérnék annak az állításnak az árnyalásához, hogy az elbeszélő a *TündérVölgyben* úgy oldja fel a különböző szerepek találkozásával már-már szükségszerűen szövegbe kalkulálандó „zavar” megszületésének még a lehetőségét is, hogy az élet alapvető kérdéseire a „világnézeti” válaszok helyett nyelveket ad. Vagyis forma tekintetében (mintegy a lokúcióban) reagál, míg tartalmi kérdésekben elhárítja a döntést, s így az élet nagyobb és apróbb választásaihoz a nem-választást választva (mintegy cselekedeteiben, az illokúcióban „hallgatva”) azt sugallja, hogy a nyelviség felől nem is tehető különbség kicsi és nagy között, mert amennyiben valami kérdésként formát nyert, már nyelvi probléma, s ekként minden más elemmel egyenrangú, hiszen a nyelvben egyenjogúság uralkodik. S érzésem szerint új viszonyrendszer születik meg ekkor, amikor e könyv narrátora hitelessé teszi olvasói számára mindent mindennel kiegyenlítő ambivalens pozícióját, s világa törvényeként elfogadtatja, hogy egyszerre lehet a

nyelviség szintjén állandóan(!) határozatot hozni arról, milyen választási lehetőségek között maradjunk meg, és a gyakorlat/történet szintjén szüntelenül(!) visszakozni is a feladattól, hogy saját történetünknek „tudatosan” (az aktivitás, az erőszakosság vagy akár az ambíció értelmében) adjunk irányt. Elementárisan nyelvi élmény felfedezni, hogy e szövegben minden arra a paradox helyzetre építkezik, hogy az elbeszélő funkcionáló törvényként csupán egyetlen „mozgást” képes (az aktus és nem a potencialitás értelmében!) működtetni, mégpedig a folytonos nyelvi tisztítást-erősítést, s ez az „erő” az, ami téma-réma viszonyainak egymásba játszásával, a hangsúlyok tisztázásával szüntelen elodázásával – a regény végére – billegő egyensúlyt alakít ki.

S e könyv olyan könnyedén fogadtatja el velünk, hogy csakis e következő „nyelvi instabilitás” az, ami állandó szerepeltetésével a textus örökmozgó szerkezetének súlypontjaként, az egyetlen kvázi-változatlan, már-már stabil erőcentrumként mozgatja maga körül a szövegépítkezés összes többi metódusát, hogy e magától értetődőséget szinte tényként könyveljük el. Pedig az olvasó számára mindez csak a szöveg végére ötlík szembe, csak ekkorra szembesül vele mint felforgató hatástényezővel, tudatosítva, hogy ebben a rendhagyó megszólalásban csupán ez a hangol(ód)ási folyamat, az időlegességükben is örökérvényűsége törekvő mondatok egymást váltó, egymást felülíró sorjázása tekinthető a beszéd „egyetlen” és „egységes” alapjának. S e belátás, tudniillik, hogy a narrátor hangnemének egységesítő módja, nyelvi vé tett hezitálása, s mindennek tartópillérként való „kimerevitése” minden belső mozgása ellenére is egységes szöveget rendel az elbeszélőhöz és egységes struktúrákat garantál a regénynek, arra készítet, hogy e nyelvi módszert egy-hangúságként írjam körül; jelezve egyrészt azt, hogy e regény szerkezete egységes, másrészt pedig, hogy e hang kvázi-egységessége ellenére sincs szó monotonitásról. S ez az összetettség rendkívüli. Mert ennek az egy hangnak „átváltozásban tartása” nem valami monologikusság értelmében veendő egyhangúságnak. A *TündérVölgy* egy-hangúságának éppen az az újítása, hogy nemcsak hogy nem monologicitás, de nem is önmagával feleselő, önmagát újrakreáló dialogicitás, hanem olyan végtelenbe futó nyelvgyakorlat, melyben sok-sok hang esik egybe a folytonosan „elváltozó” formában.

E regény ugyanis nem csupán azért tekinthető a megsokszorozás vagy végtelenített tükrözés „magasiskolájának”, mert az elbeszélő mondataiba mástól való szövegek is bele-belecsúsznak, s miközben variatívan mondja „ugyanazt”, a Tolsztoj- és Kierkegaard-idézetek állandóan arra figyelmeztetik az olvasót, hogy bármikor homonimikus folyamattá válhat az „egyszerűnek” látszó szöveg, elmosva az egyértelműség látszatát is, hanem még inkább azért, mert az elbeszélő, ha akarná, sem tudná ugyanazt mondani, hiszen ő maga sem marad ugyanaz. S éppen ezért indokolatlan egyszerűsítés azt állítani, hogy ebben a regényben nincsenek kapcsolatok, viszonyulási módzatok. Mert ezekből még eggyel több is van a megszokottnál. Nem az

nehezíti meg a szövegszervező erővel való „érzelmi” együttthaladást – mert néha valóban van valami, ami gátat vet a spontán befogadásnak –, hogy nincsenek viszonyok, hanem inkább az, hogy noha viszonyok vannak, de ezek nem konstansak és változásuk folytonos, mivel a narrátor énje állandóan más irányból artikulálja önmagát, és saját magával való diszkontinuitása jóval bonyodalmasabb az (olvasási tapasztalataink alapján) elvárnál. S innen érhető tetten az is, mennyire félrevisz, ha nyelv és én kölcsönhatásában, vagy a személyiség önreflexivitásában pusztán a (késő)modernség beszédmódjainak megidézését látjuk. Ezt a túlon túl egyértelműsítő interpretációlehetőséget éppúgy cáfolja a (késő)modernség sokszorozott személyiségképének *TündérVölgy*ben megfigyelhető hatványozottsága, mint az elbeszélői hang szöveg végéig fenntartott „többrétegű” (aktív-passzív, lokutív és illokutív) medialitás, illetve az, hogy a regény – ahogy majd látni fogjuk – nyelvszemléletével ténylegesen közvetít a (késő)modernitásra és posztmodernitásra jellemző beszédpozíciók között. S e korok, megszólalási módok közötti elhelyezkedés tárgyalásakor érdemes visszatérni a nyelvhasználat módjának (s a mögötte kitapintható nyelvszemléletnek) korábban elhagyott kérdéséhez, mert a szöveg e két időbeli/eszmei határpont közötti lebegése igazán izgalmasan követhető nyomon.

A *TündérVölgy* narrátorának késő- és posztmodernitás közötti, mindkettőt megidéző, de egyikkel sem azonosuló nyelvi pozíciója egy olyan, még alig benépesített irodalmi „senkiföldjére” kalauzolja olvasóját, ahol a modernitástípusok határainak közelében szokatlan paradoxonok burjánzanak. A Kuko-relly-regény elbeszélője ugyanis úgy viselkedik, mint a népmese szemérmetes leánya, aki meztelen is, meg nem is, visz ajándékot is, meg nem is, gyalog megy is, meg nem is stb., mert miközben kielégíti a posztmodern irodalommegközelítés szinte összes lehetséges elvárását – a nyelvi megfogalmazás módjára (ennek ideiglenességére, megismételhetetlenségére és más szövegekkel való kapcsolatára) irányítva a figyelmet –, látszólag „csak” a megszokott módon véve szó szerint a világ nyelvhez kötöttségét (gyakoribb terminussal: nyelvi „megelőzöttségét”) és az emlékezet nyelvileg konstruált voltát, aközben e közösnek tűnő nyelvi tapasztalat „túlhajtásával” (a nyelvhez kötött emlékek újra- és újragenerálásával) túl is kerül a posztmodern módszertanán, s a történetek/leírások variatív ismétlésével immáron azt is sugallja, hogy van olyan, mint autonómiára épülő – vagy legalábbis erre törekvő – világ, személyiség, és mindez a kifejezés szintjén legyen bár nyelvhez kötött, állapotát-állagát tekintve mégis attól függetlenül létező.²⁷ S nyelvhasználata módozatain keresztül egy olyan újszerű „mérték- és arányrendszer” létrehozása is beszüremlik e műbe, ahol nyelv és világ viszonya a kölcsönösség eszményén alapul, ahol mindegyik a másikra utalt, s egyként lehet mértékegység, s a mértékadás legfontosabb eszköze (a mérték mint másodlagos eszköz és a mérték mint elsődleges mérce értelmében). S e „van mit mihez mérni” örömteli felis-

merésében az eredetiség-originalitás lehetősége immár éppúgy köddé foszlik, mint a hierarchizálása.²⁸ Azaz – véleményem szerint – a variatív szövegszervezésként redőt vető emlékezés „anomáliáinak” köszönhető, hogy a befogadó „anyagszerűen” tapasztalja meg a szöveg és világ (irodalmi) viszonylatában bekövetkező elméleti változások kibontakozását, és egy olyan szokatlan kapcsolódás artikulációját, mely újszerűségével elűt a kortárs epikai világok jelentős részétől. Úgy üt el azonban ezektől, hogy valami korábbira látszik ütni, s ez a benyomás könnyen tévútra viheti az értelmezést.

A narrátor a jelenbeli elvárásokat maga mögött hagyó lépéssel mintha a múltat idézné meg, s mintha ezt az előrébb lépést egyben hátrálásnak is lehetne minősíteni arra építve, hogy immár a posztmodern szarkazmusán túl, éppen úgy, mint előtte, ismét megszólíthatók a dolgok, szóvá tehetők az érzelmek. De ez a látszólagos egybeesés ismét egy olyan elfedő gesztus, ahol a kvázi-azonosság radikális különbségeket takar. A szöveg ugyanis úgy vonultatja fel ismertként az újszerűt, a megszokott illúziójának köntösébe borítva a sosemvoltat, hogy az is biztosra vehető: az ugyanannak látszók különbözők is egyben, s azért az „összejátszás”, hogy ne legyen túl hangsúlyos a megújulás igénye. Mintha az álcázás „kifizetődőbb” lenne, s a kerülő út rövidebb, valahogy úgy, ahogy e regény egyik „szövegelőzményében”, a mario-nettszínház kapcsán Kleist C. úrja (megint egy homonima!) is megfogalmazta, arról elmélkedve beszélgetőtársának, hogy az embernek előbb bábbá vagy állattá kell lennie, ha el kívánja nyerni az isteni gratiát, mert visszafele, amerre a tudat elhalványul és megszűnik a reflexió, vezet a rövidebb út. A párhuzam csak annyiban sántít, hogy a *TündérVölgy* esetében a visszalépés a korábbi „ártatlanság” felé és az előrelépés új, még „ártatlan” horizontok irányába teljesen egymásba csúszik az egybeesések rendszerében. S mivel a posztmodernen túli a korábbi (késő)modernséggel is rokoníthatónak tűnik, az olvasó már-már elveszti „időérzékét”, s majdnem elhiszi, hogy legalább kétszer bele lehet lépni ugyanabba a folyóba, pedig jól tudja, nincs így.

A *TündérVölgy* úgy adja vissza a nyelvvel való játéknak az őt megillető komolyságot, s a szavaknak a valamikorira emlékeztető vagy a valamikorit megelőlegező erőt, hogy a ma megszokottnál komolyabban veszi nyelvileg(!) a világ eseményeit (például: a családot, a barátságot és az írást) – vagy megpróbálja komolyabban venni, ami jelen esetben, hatásait tekintve ugyanaz –, s ezzel rögtön súlyosabb játékszerré is minősíti az irodalmat, és tépje lesz a beszédnek. Szinte a nyelvvel (a nyelv legradikálisabb mai irodalomelméleti-írói felfogásával) szemben menti a nyelvet (mint a megismerés és kommunikáció eszközt, az örököltet és átörökítendő). S a posztmodern kánontól való eltérés legszembetűnőbb jelének, a regény fordulatainak éppen azt tarthatjuk, hogy a nyelvi jelentés és jel fogalmának megrendülése „után”, azaz a jelölő és jelölt (valamennyire valóban bekövetkezett) elkülönöződése „után”, a szavak (és hangok-betűk) homonimikus egybeesésére épít (ahogy láthattuk

ezt az elvont főnevek, vagy A alakjai kapcsán), s ezzel bár lappangó módon, de mégiscsak azt posztulálja, hogy a szavak lehetnek azonos alakúak, több-jelentésűek, mivel jelentéssel telítődhetnek, tehát van olyan, hogy jelentés, s ebből következőleg van valamiféle kapcsolat jelölő és jelölt között. S ami ezt a (késő)modernségre is ráhúzható nyelvhasználatot olyan sajátosan átmene-tív és paradoxsá teszi e könyvben, az éppen az, hogy bár e poétika hatásá-ra a nyelvi jelentés többé válik nyelvjátékok üdítő kavalkádjánál (az irodalom mint súlytalan hangzó-játék, mint pusztá formaművészet értelmében), még-is nyelv és világ erőviszonyainak áhangszerelése nyelvi játékokban fogalma-zódik meg. S e játékoság igencsak komolyan veendő. A világ visszahódítása a nyelvtől a nyelvnek – hogy még árnyaltabb legyen minden – a *TündérVölgy*-ben nyelvi tettként, a beszéd által kiharcolt aktusként nyilvánul meg, mint-egy maga a nyelv meséli el saját színeváltozását. Tehát hangsúlyosan a poszt-modernen túl feslik ki az a vízió, hogy a nyelv végig- és végletekig vitt „meg-tisztítása”, az örökös felülírási szándék és az ezzel együtt járó minimalizmus kényszere után ismét lehet valamihez mérni a szavakat, van valami a nyelvi-ség előtt/mögött/mellett/fölött(?), s ideális esetben ez a valami (legyen világ, személyiség vagy bármi) éppúgy mértéke lehet a nyelvnek, mint a nyelv en-nek, s ezek a különféle „ellenőrök” megtámogatják, igazolják egymást.²⁹ De e kölcsönös egymásra vonatkozás reménye mögött – természetesen – ugyan-akkor felrémlik az emberi állapot nyelvi uralhatatlanságának tapasztalata és a nyelv ember általi uralhatatlanságának félelme is, pusztán hogy ne legyen „alulfeszített” e helyzetkép.

A regény nyelvelméleti „kanyarja” tehát meglehetősen szokatlan irányú, s míg kétségkívül előre tart, nyelvhasználati módjával a wittgensteini vizsgálódások késői – az „amiről nem tudunk beszélni, arról hallgatni kell” utáni – kételyeit, így például a korábbi állításoknak némiképp ellentmondó (s a ma-gyar irodalomban oly gyakran szóba hozott) „az tud beszélni, aki reményked-ni tud, s viszont” felismerését is éppúgy felidézi, mint a későmodernizmus jó néhány, nyelv és világ viszonyának tisztázatlanságát problematizáló írói ak-tusát. S ezért a kommunikáció reménye kapcsán (mert ez más kortárs szöve-geknél szervesebben része a *TündérVölgy* elbeszéléstechnikájának) Kosztolá-nyi, Babits, Márai epikájának egyes darabjai³⁰ mellett szinte reflexszerűen jut-hat az olvasó eszébe az *Iskola a határon* egyik elbeszélőjének, Medvének híres spekulációja is egymás/egy néma gyerek „érzelmi-érzéki” megértésének le-hetőségeiről.³¹ Sőt, talán leginkább ez a mű az, ami eszébe fog ötleni, ha figyel-mesen nyomon követi, mi is történik, amikor a szereplő-elbeszélő hiába pró-bál dialógust kezdeményezni az apafigurával vagy C-vel, hogy hova, merre is tartanak ezek a megoldhatatlannak látszó szituációk. S mintha ezekre az olvasói emlékekre, a szövegben meg nem nevezett, de kimondatlanul is jelen lévő művekre építene a Kukorelly-regény akkor, amikor nyelvi viselkedés-módjával elősegíti, hogy a testi kommunikáció (és az ezzel járó csönd) egy-

re mélyebbre hatoljon be a nyelviség területére, s tért hódítva magának elmélyítse az érzéki egymásra utaltság szereplőinek és a kommunikációs folyamat/helyzet/praxis egymást implikáló, egymással összekapcsolt résztvevőinek egységét. Ezzel pedig mintegy az „akinek nyelve van, annak világa van” hermeneutikai (gadameri) belátását is felidézteti az olvasóval, immáron természetesen az erotika jelentésmezején belül újraaktualizálva. S ezért az értelmezési folyamatban joggal tűnhet úgy, hogy a *TündérVölgy* narrátora a legkülönbélebb kontextusokat egyként maga mögött hagyva, posztmodern játékossgal, de már a posztmodernen túl, úgy állítja nyelv és világ egységét, hogy módszerével egyben azt is demonstrálja, hogy nyelvfilozófiai kacérkodásai egy posztmodernen túli/előtti megszólalási mód és egy nyelven túli „(pán)erotikus”³² megismerési mód irányába egyaránt elvezetnek.

S e ponton visszakanyarodnék a szereplő-elbeszélői pozíció tárgyalásához. Mert ismét a narratori szereplehetőségek arányos kiaknázásának tudható be reflexivitás és érzékenység egymást meg nem kérdőjelező, el nem bizonytalantató együttes jelenléte, az a megrendítő kölcsönviszony, ami – képletesen szólva – egy olyan érme két oldalának is tekinthető, melyet „tulajdonosa” nem enged egyik irányba sem „eldőlni”. S innen nézve szembeszökővé válik, hogy az esetek nagy részében, hasonló technikákat alkalmazva e pozíció mennyire el szokott mozdulni valamelyik tendencia felé, vagy a reflexió, vagy az erotika irányába, jelezve a szerzők nyelv- vagy világpreferenciáját. A *TündérVölgy* elbeszélője azonban magától értetődő természetességgel nemcsak azt játssza, hogy nem választ fej vagy írás között, hanem – hogy véletlenül se lehessen unalmas, legfeljebb a Pilinszky-féle unalmon túli unalom módján –, azt is eljátssza, hogy nem játszik, s ezt igazolja is annyiban, hogy valóban tétje van/lesz annak, képes-e érmeje nem földet érni. Persze nem nagyon tehet mást, hiszen ennek az egyenértékűségnek a fenntartásán, ami az egymással tisztázatlan viszonyban „együttlétező” nyelv és világ új szituációba hozásának szükséges előfeltétele, áll vagy bukik egész epikai világának világszerűsége (s divatjamúltan hangozhat: hitelessége is). S a Kukorelly-regényben mindez nem csupán fennáll, hanem elkerülhetetlenül/ráadásként össze is forr egy olyan (epikai) személyiség létének igényével (majd lépésről lépésre „kialkudott” létével), aki a hézagokat nemcsak fenntartani, hanem kitölteni és összetartani is képes. Azaz a könyv alapjául választott termékeny bizonytalanság, tudniillik, hogy nyelv és világ „mérkőzése” a történet végéig se legyen lejártsza (vagy: döntetlenben záródjon) egy olyan szereplő-elbeszélői pozíció által konstruáltatik meg, mely általában zavaróan szokott együtt járni az elbeszélői reflexivitás és szereplői testiség ambivalens kettősével, itt azonban igazán elemében van, s tovább bővíti a nyelvi billegésre épülő szöveg egyre terebélyesedő határait. Minden a helyén van, vagy éppen úton van, hogy a helyére kerüljön. S e ritka rendezettségben az elbeszélői szerep és írói szándék harmonikus egybeesése éppoly elemi erejű, mint reflexió és érzékenység kézfogója.

Hogy itt egy új poétika körvonalai derengenek fel, olvasói oldalról egyáltalán nem kétséges. Hiszen az, hogy egy szöveg mennyire kínál fel – versenytársaihoz képest – más olvasási módokat, leginkább az értelmezői szerep megváltozásán mérhető le. S a *TündérVölgy*be a megszokott mértéken túl vonódik bele az olvasó, szinte feladja magát, amikor az olvasás valóságában reflexió és érzékenység eleven kölcsönhatása bontakozik ki a szeme előtt, s arra a feltételezésre hajlik, hogy ami e könyvben folyamatosan kialakulóban van, már nem csupán az író „bőrére megy”, hanem ő is megsínylené, ha elcsuklana az elbeszélői hang. S szorongása csak a szöveg végére csillapodik, mikorra elhiszi, amit egyébként már előbb is gyanított, hogy ahogy az elbeszélő korábbi önmagait tárgyiasítva közeledni engedi a leírás tárgyait (és magát) az olvasóhoz, úgy a közvetített dolgokból lassacskán közvetlen adottság lesz, s a Szív utca és Szív szalámi szinte szívvé, a Családi sör szinte családdá, a Szabadság-híd szinte szabadsággá alakul, s ezek a földhöz kötő szinte-gesztusok arról mesélnek, hogy lehet olyan, mint családi boldogság. A szöveg sikeréért való drukolás pedig arról árulkodik, hogy mindez az értelmező számára is elevenbe vág. S e közelség nem motiválható olyan retorikai felismerésekkel, hogy talán nem is érzékeny reflektáltsággal, hanem reflektált érzékiséggel találkozunk e könyv lapjain. Mert valami súlyosabb történik. Ha csak hangsúlyok átfordításáról lenne szó, e megszólalási mód kevésbé lenne rendhagyó, s jobban emlékeztetne más szövegekre. S bár ez a jól rendezett (szerkezetével „harmóniára álló”) észlelési struktúra nem idegen teljesen az olvasó számára, hiszen felidézi Mészöly Miklós vagy Nádas Péter írásmódjának hasonlóan „húsba vágó” és/de ugyanakkor szenvedélyesen megvilágításait, a befogadó mégis kapaszkodó nélkül marad, mivel a *TündérVölgy* nyelvivé tett érzékszervi tapasztalata jóval visszafogottabb, kiszámíthatatlanabb és főképp: rejtőzködőbb e két másik szerzőénél.³³ S valószínűleg éppen az elvi távolság megtartásának igénye készíti arra e könyv narrátorát, hogy formai megoldások tekintetében a közvetlen előzmények és a kortársak rokon törekvései helyett korábbi szerzőkre támaszkodjon törekvései rejtjelezésekor. Bár mindez azzal is összefügghet, hogy a regény elbeszélője a világ előzetes struktúráként való el nem fogadása mellett a nyelvet sem kezeli előzetes struktúráként, s ezért a posztmodernről mint korszaktól is el kíván határolódni, ahogy minden olyan alkotótól is, aki valahogy ehhez az „irányhoz” köthető. S így e sem-sem közében, e két „végleges” (nyelv vagy világ elsőbbségére apelláló) írói alapállástól elkülönülve nyer arculatot a *TündérVölgy* átmenetiségben is markáns írói világa. Ez a ketősségek, határpontok közötti szöveg, ahol a szerkezeti törvényszerűségeknek köszönhetően minden ellentétes impulzusban gazdag, s bármikor visszajára fordulhat, hogy újszerűként bukkanjon elő, de mindig kiegyenlítőde, oda-vissza változásaiban is valamiféle abszolút egyensúlyra törekedve.

S bensőségesség és higgadtság különös „légyottja” az elméleti kiegyenlítődésem túl, a fent tárgyaltaknál konkrétabb dolgokkal is szolgál. Például a szö-

veg dinamikusságával. Ez a végletek közötti hangsúlyokkal évdő nyelvhasználat ugyanis tartózkodó nyitottságával két irányból is megtöri az olvasó interpretációs beidegződéseit, arra készítetve, hogy egyszerre hangolódjon rá a világ érzéki leírásának nekifeszülő már-már aszketikusan szikár nyelvhasználatra, s arra az összetett, variációkban gazdag létezéssel kialakított különleges kapcsolatra, ami a dolgok nyelvileg megragadott testiségében tapintható ki leginkább; s lehetőleg ezt a két gyakorlatot felváltva végezze, fenntartva világ és nyelv reflexív és érzékeny játékát. S ha az olvasó számára ez a kettőség nem sikkad el, s aktív befogadóként együttműködik a szövegkonstruáló mechanizmusokkal, akkor tanúja lehet annak a rejtélyes, megmagyarázhatatlan eseménynek is, hogy az esendő, foldozgatásra-javítgatásra szorítózkodó (de nem szoruló) nyelvjátékokból sziklaszilárd talapzat lesz egy önmaga autentikusságát kereső ember számára, s a regény autentikus világba lépve ő maga is autentikussá válhat. S ezen a ponton e szöveg mindentől való távolságtartása (de/és mindenhez való közelsége) kegyelmi állapotnak tűnhet, az olvasás pedig kegyelmi aktusnak. Mintha e rejtőzködő-adakozó köztesség egy egyetemesebb struktúra része lenne; a végletektől való tartózkodás régi-új mértékéé, egy olyanfajta köztességé, mely éppen tisztességessége miatt tartózkodik mindenféle véglettől. Fölöslegesnek tűnhet szóba hozni, mégis leírom, mert egyáltalán nem magától értetődő: ez a szemérmesen bujkáló tisztesség elsősorban a nyelvhasználatot, a nyelvi feltételrendszert érinti. S „csak” ennek folyománya, hogy noha e regény elbeszélője (s természetesen valahol mögötte, mellette, fölötte stb. Kukorelly Endre, mert kié másé lenne a tisztesség) állandóan játszik, játékeszközöket éppúgy tiszteletben tartja, mint játszótársait, és semmilyen más megoldást nem minősít tisztességtelennek pusztán azért, mert ő maga tartózkodik a könnyebb utaktól. Mert az írás jobb esetben, s a *TündérVölgy* éppen azt bizonyítja, hogy vannak jobb esetek, közszemlére tett eszmélődés. S ha igazán egyéni, akkor – a szó eredeti értelmében – közügy.

1 A teljes szöveghelyet lásd KUKORELLY Endre, *TündérVölgy*, Kalligram, 2003, 218. és 367.

2 Azért használom zárójelesen e fogalmat, mert úgy gondolom, hogy a jellegzetességek és tulajdonságok szintjén nincs igazán tetten érhető különbség modernség és későmodernség között, csak a tendenciák elmélyülésének tekintetében beszélhetnénk elkülönülésről, mivel a későmodernségként körülírt jelenség-halmaz sok esetben már a romantika eminens alkotójánál is megtalálható teljesen kifejlődve. S hogy e két, egymást nagyjából lefedő fogalom egyenértékűsége/felcserélhetősége elle-

nére mégis inkább preferálom a későmodernséget, ennek az az oka, hogy véleményem szerint ez jobban jelzi az „irányt”, amihez képest a Kukorelly-regény elhatárolja pozícióját mint a modernség terminusa.

3 S itt szinte az összes, posztmodern jelzót valaha is kiérdemelt kortárs mű felsorolható lenne; mindaz, ami arányaiban a nyelvi önreferencialitást a valóságábrázoló referencialitás fölé emeli, s nem is kíván élni azzal a fikcióval, hogy amit mesél, az mégiscsak egy közös világról szól.

4 Például nem reflektál minduntalan a szív szó, illetve az e szóval egy jelentésmező-

ben lévő, érzéseket körülíró szavak jelentéseinek „erodálódására”, nem kapcsol hozzájuk kommentárokat, mint ahogy Esterházy Péter tette *A szív segédigéiben*. Az összevetés ezzel a kisregénnyel önkéntelenül adódik, hiszen e szöveg éppúgy bevonódik a *TündérVölgy* előzményei közé, mint a közelmúlt más Esterházy-szövegei. Több szempontból beszédese lehet e szerzők szívbéli rejtelmeket „tematizáló” könyveit összehasonlítani, mert míg célkitűzéseik egymás rokonaivá teszi, addig hangnemeik, ironizáltságuk foka el is különíti őket; nem is beszélve arról, hogy olvasóként mennyire különböző módon lehet e szerzők elbeszélőjéhez közelíteni.

5 „Érzések a gyomor és, tényleg, a szív körül keletkeznek, csupán a magasságukat állítják be a hozzá tartozó szavak.” (*TündérVölgy*, 211.)

6 Az ismételtes, *A halálos betegség* és a *Vagy-vagy* több része is beleíródik *A csábító naplójának* részletei közé. Csupán ízelítőként néhány „adat”, a teljesség igénye nélkül, de talán ez is igazolja, hogy más Kierkegaard-művekből is sokszor merít a *TündérVölgy* elbeszélője. Az idézetek után található zárójelekben a pontosvessző előtti számok a Kierkegaard-művek, míg az ezutániak a *TündérVölgy* oldalszámaira utalnak. Az ismételtesből (Ictus Kiadó, 1993, ford. GYENGE Zoltán): „Szerencsét akartam kívánni neki, de nem vagyok annyira otthon a németben, hogy magamat kapásból kifejezzem, illetve, hogy megtaláljam az alkalmas szavakat, ezért a pantomim mozgásnál maradtam. [...] Ha németül beszélek, a világ legjobban kezelhető embere vagyok.” (32.; 36., 83.), *A halálos betegségből* (Göncöl Kiadó, 1993, ford. RÁCZ Péter): „Még az is, ami emberi értelemben a lehető legszebb és leginkább szeretetreméltó, a fiatal nő bája, ami csupa béke, harmónia és öröm: még az is kétségbeesés.” (32.; 309.), „A kétségbeesés nagyon szívesen venné, ha odabent maradhatna, hiszen az a legkedveltebb, legvágyottabb tartózkodási helye: a boldogság mélye.” (33.; 178.), „a reflexió sosem fog be olyan biztosan valakit, mint amikor a hurkot a semmiből fonja.” (33.; 186.), „Csak a nyelvvel való, ha úgy tetszik ártatlan visszaélés, a szavakkal való játék során, például amikor a gyerekek katonásdit játszanak, akkor fordulnak elő a közvetlenség nyelvén

olyan kifejezések, mint: Én, kétségbeesés.” (61–62.; 209.), aztán a „mesélik, hogy egy paraszt” kezdetű anekdota (65; 170), „Mélyebb értelemben az Én egész problémája egyfajta rejtett ajtóvá válik lelkének mélyén, amelynek belsejében nincs semmi.” (67.; 163.). És végül a *Vagy-vagy* (Osiris–Századvég, 1994, ford. DANI Tivadar), *Diapszalmatájából*: „Úgy érzem magam, mint a sakkjátékban az a figura, amelyről ezt mondja az ellenfél: ez a figura nem mozgatható.” (21.; 73., 283.), „Ha reggel felkelek, rögtön visszamegyek az ágyba. Estére érzem magam a legjobban, abban a pillanatban, amikor eloltom a lámpát, s a takarót a fejemre húzom.” (24.; 129.)

7 Pedig elvileg lehetne, hiszen a fikció szerint Tolsztoj *Háború és békéje* mellett Fielding *Tom Jonesa* és W. Scott *Ivanhoe*-ja is az apa többször olvasott, kedvelt könyvei között szerepel.

8 Például *A Memória-part*, a H.Ö.L.D.E.R. L.I.N. vagy a *Kicsit majd kevesebbet járkálok* című kötetekből egész darabokra rá lehet ismerni. Szécsényi Péter elodáztatott műfajkérdést is magával hozza; regény-e a *TündérVölgy*? vagy inkább prózaversciklus? (próza)verses regény? poéma? Milyen/melyik/hány műfajhoz képest határozza meg máshogy saját műfaját?

9 A regény vissza-visszatérő „nem apámmal álmodom” kezdetű részei a preteríció logikája szerint akkor is az apáról beszélnek, amikor az ellentét alakzatán keresztül éppen ezt a témát látszanak ellenpontosítani vagy helyettesíteni.

10 „Úgye válaszoltam neked?” (166.), „Amíg hozzá beszélek, hozzá tartozom. / Hozzá tartozom? / Ha beszélek az apámhoz, hozzá tartozom. Neki beszélek, hozzászólók, mint egy értekezleten. Oda tartozom, azért szólok hozzá, nem pusztán bele, így jön létre, így íródik le bármely viszony. Na mit szólsz hozzá, így szólok hozzá. / Mit szólsz hozzá, apu, ezt én kérdeztem.” (364.).

11 Tehát az egyik figyelemelterelő téma-megjelölés *A csábító naplójából* származó idézet, ami a név „törlése” nélkül így hangzik: „csupán azt gyanítottam, hogy a keresztnevek lehetnek valódiak [...] így van ez azzal a lánnyal kapcsolatban, aki a mű központi alakja, és akit valóban Cordeliának hívtak.” (*Vagy-*

vagy, Osiris–Századvég, 1994, ford. DANI Tivadar, 240.; *TündérVölgy*: 19., 24., 65., 339.).

12 A szöveg a *TündérVölgy* 305. oldaláról származik.

13 Az idézetek sorrendjében: 251., 275., 279.

14 Például a 316., 343., 344., 345. és a 360. oldalon.

15 Lásd például a Kukorelly-regény 37. oldalán található részt („A sebesültek kettesével, hármásával kúsztak, kelletlenül és – ahogy ...nak rémlett – olykor mesterkéltén kiabáltak, jajgattak.”) a *Háború és béke* 1., Bp., Európa Könyvkiadó, 1967, 370. oldalán.

16 Ezt támasztja alá egyrészt az az ismételt fel-feltűnő kérdés, hogy ez vajon már/még csábítás-e, illetve hogy ki is a csábító, másrészt pedig az a *TündérVölgy*ben is variatívan előforduló feltevés, hogy a csábítás/szerelem, ha időben kitartott, szükségszerűen ismétléses, unalomra fajul.

17 A rejtegetés játékában az, ami C. Kierkegaard-nak, az apa figurája Kukorellynek. Ismert történet, hogy Kierkegaard *A csábító naplójának* dátumait a *Vagy-vagy* előszavában 1834-hez kötötte, mivel 1842 előtt legközelebb 1834-ben esett április 8-dika hétfőre, így kívánta ugyanis elkerülni, hogy a koppenhágai nagyközönség *A csábító naplójának* történetét a Reginával való szakítással hozza összefüggésbe. A két dátum között 9 év telt el. Ha a *TündérVölgy* kíváncsi olvasója öröknaptárt vesz kezébe, akkor azt fogja találni, hogy 1947, 1969, 1986 – a regény néhány kiemelt évének – április nyolcadikája is hétfőre esett; míg a regény három, naptári rend szerint egymást követő időszakában (1951, 1956, 1962) szombatra. A fennmaradó három évből kétszer péntekre (1944, 1995), és egyszer, 1977-ben csütörtökre. '77 szököév volt, ha nem lett volna, akkor 1977. április nyolcadika is pénteki nap. De a 3×3-as koncepció tervezettségének ötlete nem vethető el pusztán azért, mivel '77 kilóg a sorból. Ez ugyanis az apa halálának éve. Szándékosan is különbözhet, mintegy azt jelezve, hogy van, ami nem ismétlődhet. Természetesen matematikában jártas befogadók elmerenghetnek azon, hogy mennyi egybeesés kell ahhoz, hogy a fejezetek fölött futó számtani sorozathoz (3, 3+1, 3+2, 3+3, 3+4, 3+5, 3+6) alkalmazkodva a 9 év háromféle módon tagolódhas-

son napokra. Bár lehetséges, hogy a sorozat is azért törik meg '95-tel, '96 helyett, hogy a kétféle rendszer úgy-ahogy illeszkedjék egymásba.

18 Lásd az olyan, naplókban is fel-feltűnő állításokat, mint például: „Az embernek megadatott a tökéletes boldogság lehetősége.” *Tolsztoj Művei* 1–10., Bp., 1965–1967, *Napló*, 10. kötet, 1906. márc. 2., 839.

19 Ahogy Török Endre fogalmaz Tolsztoj-könyvében (Lev Tolsztoj, *Világtudat és regényforma*, Bp., Kairosz Kiadó, 1999, 74.): „[Tolsztoj] Az ember befejezetlenségét és boldogtalanságát észelve, a boldogtalanságokon keresztül, a megismerés egyre magasabb stádiumain át, a befejezhetetlenségben egy elérhető befejezés boldogsága felé akarta vezetni az egyént.”

20 Ezek a természeti alapú pszichés élmények, melyeket Török Endre felvillanásoknak, igazi benyomásoknak és a rejtett jelentéstelenség feltárulásainak nevez, a Tolsztoj-próza ma is aktív interpretációt követelő színfoltjai. Sajátos idő- és térérzékelésük súlya, hatásuk az emberi önértelmezésre talán legrövidebben egy Tolsztoj-naplóból vett példával illusztrálható: „A tér is, az idő is mind az én művem. A számomra végtelenül kicsiny lények cseppet sem kisebbek nálam. S amit pilanatnak mondok, cseppet sem kisebb annál, amit úgy hívok: örökkévalóság. Csak a tudat valóságos, s nem az, amit megismer, s ahogyan megismeri.” (*Napló*, i. m., 1908. okt. 30. 874.)

21 „Volt egyszer egy férfi. Nevezzük A-nak. Öreg volt és kiélt; és volt egy kisasszony, B, fiatal, boldog, aki nem ismerte még sem az embereket, sem az életet. Bizonyos családi kapcsolatoknál fogva A úgy szerette B-t, mint a tulajdon édes lányát, és nem is tartott attól, hogy másképp is megszeretheti. [...] De A elfelejtette, hogy B még oly fiatal, hogy az életet játékszernek véli [...] és hogy könnyű őt másképp megszeretni. [...] A tehát tévedett, és egyszer csak azon kapta magát, hogy új érzés ébredt a szívében, fájó, mint a bűnbánat, és nagyon megijedt. [...] Két különböző befejezés is elképzelhető. [...] egyesek azt mondják, hogy A elvesztette az esztét, örjögve beleszeretett B-be, és ezt megvallotta neki, B pedig kinevette. [...] Mások úgy fejezik be a történetet, hogy B megszánta A-t, szegényke nem ismer-

te az embereket, s azért azt képzelte, hogy ő is megszeretheti A-t, és beleegyezett, hogy a felesége lesz.” (*Kozákok, Kreutzer szonáta*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1961, 47–48.)

22 Vö. az És-beli interjúval: „Bárcsak elmesélhető lenne egy olyan történet, amelyik atól zéig tart, a végén meg kitör a fergeteges boldogság. Nem így megy, persze. Hol így, hol úgy.”

23 „Elhiszed-e, hogy aki fejét a tündérdombhoz szorítja, az álmában meglátja a tündér arcképet? – én nem tudom; de azt tudom, hogy ha fejemet kebleden pihentetem, és nem csukom be szememet, hanem felnézek, akkor egy angyal arcát látom. Elhiszed-e, hogy aki fejét a tündérdombhoz hajtja, az nem pihenhet nyugodtan? én nem hiszem, de azt tudom, hogy ha fejemet a kebledhez hajtom, túlságosan erősen mozog fejem ahhoz, hogy álom tudna jönni a szememre.” (*Vagy-vagy*, 327.; 154.)

24 A Vörösmarty-idézeteket lásd: *Vörösmarty Mihály összes költői művei* 2., Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972, 298., 300.

25 Azaz éppen fordítva jár el, mint megszokhattuk, hiszen a szereplői pozícióhoz általában a cselekvés, az elbeszélőéhez pedig az elbeszélés tartozik.

26 Ha a jelen epikai vállalkozásaiban e kétféle szerep (az énelbeszélés, illetve a harmadik személyű „mindentudást” alkalmazó) találkozik, akkor általában e beszédmodok összekapcsolása a „mi is, miért történt?” kérdésekre adható válaszok elbizonytalanítását szolgálja, azaz ezekben az esetekben az olvasó leginkább annak lehet tanúja, hogy az író milyen bravúros módokon tud „kibújni” mindkét szerep bőréből, ha kezd kellemetlené válni a korlátok között haladás. S így a szereplő-elbeszélői pozíció a szövegvilágokat beborító, mindenben ironizálni képes posztmodern „demiurgosz” elszabadítására (lásd példáulként Spiró György *Jégmadár* című szatiráját, vagy Márton László *Testvériség*-trilógiáját) éppúgy alkalmas, mint metafizikai igényekről árulkodó gondviselés- vagy sorsfogalmak szépirodalmi formába „csempészésére” (vegyük példának Darvasi Lászlótól *A könnyűmutatványosok legendáját*, vagy Krasznahorkai Lászlótól a *Háborút és háborút*, de itt említhető Pályi András néhány – szabad-függőbeszé-

des – „kisregénye” is: *Másutt, Túl*). E néhány könyv elbeszélésmódjának összevetése természetesen csak annyiban megvilágító erejű, hogy képes érzékeltetni, hogyan lehet „lebegtetett” elbeszélői szerepekkel valami metafizikai magyarázatot igénylő történetet éppúgy kibontani, mint minden metanarratívára emlékeztetőt szétírni. A Kukorelly-regény emellé a kétféle használati mód mellé rajzol oda egy harmadikat akkor, amikor a „kettős meghatározottságú” megszólalás előnyeit azért veszi igénybe, hogy minél közelebb kerülhessen a (nyelvív is tehető) világhoz, s így visszamenőleg olyan szövegekkel is kapcsolatot létesít – még mindig csak az elbeszélő pozíciójának tekintetében! –, mint Ottlik Géza *Iskola a határon*, vagy Nádas Péter *Emlékiratok könyve* című regénye, s olyan novellákkal/vágásokkal, amilyeneket Mészöly Miklós válogatott össze *Az én Pannóniám*-gyűjteménye számára. Ha viszont figyelembe vesszük a megszólalás „funkcionalitásának” és díszíttségének arányát, akkor az utóbbi könyvektől is élesen elüt a *TündérVölgy* nyelve.

27 Hogy teljesen pontosan fejezzem ki magam, számomra úgy tűnik, hogy itt nyelv és világ nem külön-külön van, de nem is egyik uralja a másikat. Hanem létezik nyelv és létezik valóság, valahogy együtt-egymásban, mindig a másakra vonatkoztatva, vonatkozódva.

28 S innen nézve – s kicsit leegyszerűsítve – a posztmodern fordulata nem is több a bináris pozíciók felismerésénél, átfordításuk vagy oda-vissza forgatásuk nagy játszmányánál; s mintha a hierarchizálás szándékával szemben a kiegyenlítődés reménye most kezdene legalizálódni.

29 Ha nem lenne olyan erős konnotációja, és nem tűnne túl nagy szónak, akkor a gadameri „létgyarapítás” fogalmát használnám a *TündérVölgy* nyelvhasználati „reformjának” körülírására, azonban nem vagyok meggyőződve arról, hogy nem tűnne-e ekkor a regény „vállalkozása” patetikusnak, pedig ha van valami, ami nem jellemzi sem e szöveget, sem a gadameri fogalmat, akkor az éppen a patetikusság. Ám mindennek ellenére elkerülni sem tudom a „létgyarapításra” való utalást, mivel véleményem szerint itt tényleg valami olyan „dolog” történik, amiről az *Igazság* és

módszer (Bp., Gondolat, 1984, főleg a 109–112. oldalakon) beszél.

30 Kosztolányi Esti Kornél *kalandjai* című novellagyűjteménye, Babits *A gólyakalifa* című regénye, Márai regényei, a *Szindbád hazamegy*, a *Vendégjáték Bolzanóban*, vagy *A Garrenek műve*-sorozat első darabjai sorolhatók itt fel példaként.

31 Ez a wittgensteini nyelvfilozófiára való utalás természetesen nem szövegszerű, nem tematizált a *TündérVölgyben*, mint mondjuk Esterházy Péter *Bevezetés a szépirodalomba* című szöveg-halmazában, ahogy az ottliki elbeszélsmódot sem idézi meg direkt módon a narrátor; mégis, a nyelven túli, nem-nyelvi kommunikáció beszéd tárgyá tételeével ezek a hagyományok is árnyalják a Kukorelly-regény megszólalásának hangszínét.

32 Félreértések elkerülése végett már itt hangsúlyoznám, hogy érzékiségen és erotikán primér érzékszervi tapasztalatok észlelését-érzékelését értem; mintegy annak örömteli nyugtázását, hogy a világ változatos módzatokban, érzékszervektől függően más-más úton-módon, más-más halmazállapotokban férhető hozzá.

33 A korábbi hasonlatot kibontva: az érme szerzők szereplő-elbeszélői pozíciót alkalmazó műveiben általában a szereplői oldal felé dől el; s noha tagadhatatlan, hogy az emlegetetteknek (26. lábjegyzet) megfelelően ezek a szövegek is reflektáltak, mégiscsak – olvasói oldalról nézve – inkább az érzékiségük hat. S az elbeszélői pozíció (nem-választó) választásán túl a Kukorelly-regényt az is elkülöníti ezektől az írásfajtáktól, hogy nem (késő)modernség utániként, hanem posztmo-

dernen túliként teremti meg saját beszédpozícióját, s önkorlátozó szerkezetével, minimalista törekvéseivel teljesen mást céloz meg, mint a mészölyi-nádasi – jelzős, határozós szerkezetekben fürdő, beékelődésekben bővelkedő – „világszeretet”. Amíg az utóbbi szerzőknél ugyanis a nyelv gazdagsága a világ gazdagságáról tanúskodik, s fel sem merül a világ mint probléma (és „csak” elbeszélése tűnik feladatnak), addig a *TündérVölgy* narrátora számára már nem magától értetődő ilyen „referenciákra” építeni, s a nyelvi forma örökös keresésével éppen azért küzd, hogy írásával/ban igazolni tudja: van nyelvtől független, léteben autonóm és szuverén világ, s akkor is van, ha nyelvre utalt, s csak így szólítható és szólaltatható meg. S voltaképpen a nyelv előzetes struktúraként való el nem fogadásából származik az a „végső” (mert az alapelemeket érintő) különbség is, hogy a Kukorelly-regény elbeszélője nem „minden leírását” tartja fontosnak, hanem hogy egy-egy dolognak, eseménynek úgy adjon formát, hogy azzal magát a működésmódot, dolog és cselekmény vázát írja le (a világ alapmotívumait – talán még a motiváció értelmében is). S így bár mindhárom szerzőnél érzékileg felkavaró szövegekkel találkozunk, hangsúlyaik folyamatosan máshova esnek. S annak jelzésére, hogy eshetnek is máshova, elég felidézni Darvasi László szövegeit (például *A veinhageni rózsabokrokat*, *A könnyemutatványosok legendáját*, vagy a *Szerezni egy nőt* címűt), ahol a mészölyi „megérzékítés” (akár a már-már orgiasztikus leírás értelmében is) megint csak másfajta írástechnika törvényei szerint aktualizálódik, mint Nádasnál vagy Kukorellynél.

Alternatív színháztörténet *A színháztörténet-írás alternatívái*¹

A címben szereplő minden egyes kifejezés szemantikailag olyannyira terhelt, hogy mielőtt szintaktikai viszonyait értelmezhetném, megpróbálom egyenként meghatározni őket. A következőkben tehát a színház, a történetírás, és az alternativitás problémáit és lehetőségeit vizsgálom úgy, hogy az éppen vizsgált fogalom szintaktikai viszonyait is szem előtt tartom. Ennek a célnak a megvalósítása számos, a színháztörténet-írással kapcsolatos elméleti és gyakorlati kérdés felülvizsgálatát teszi lehetővé. Először tehát megpróbálom meghatározni a színháztörténet-írás tárgyát, aztán a történetírás területén végbement változásokat szem előtt tartva (át)értelmezni a színháztörténet kiinduló premisszáit, majd megkísérlem bemutatni a színház történeti szempontú megközelítésének lehetséges alternatíváit.²

Színház(történet-írás)

Az *Oxford English Dictionary*ben (OED) a „színház” szócikknél található értelmezéseket két csoportba lehet rendezni. Az elsőbe sorolható értelmezések a színházzal mint művészeti ággal foglalkoznak, míg a másodikban a mindennapi élet bizonyos aspektusai és elemei szerepelnek színházként (lásd OED 1983, 261–262.). Az első csoportban a színház fizikai objektumként, azaz (konstruált és/vagy természetes, ősi és/vagy modern) épületként, illetve saját elemeinek (színpad, közönség, előadás, intézmény és dráma) metonimikus helyettesítőjeként határozható meg. A második csoportban a színház jelentése nem korlátozódik egyetlen művészeti ágra, hanem sokkal általánosabb területre terjed ki. Ez a kiterjesztés a színház szó görög etimológiájára utal, miszerint a színház szó ősi görög meghatározása a ’látni’ igéből származik, azaz a görögök a színházat egyszerűen „látóhely”-nek nevezték. Feltehetően ezen az értelmezésen alapul, hogy a második csoportban a színház figuratívan és metaforikusan határozható meg, azaz annak alapján, hogy a mindennapi élet bizonyos aspektusai és eseményei miként „vannak kiszolgáltatva a nézésnek”. Ebben a csoportban tehát azok a mindennapi jelenségek kapnak helyet, amelyek színházként szerveződhetnek, illetve a színház metaforikus használatán keresztül ismerhetők fel.

A múlt század utolsó harmadának színháztudományában az egyik leggyakrabban idézett színház-meghatározás, amely a színházat *aktivitásként* és nem épületként³ értelmezte, Eric Bentley-től származott.⁴ Bentley színházi minimál definíciója a következőképpen hangzott: „A megszemélyesíti B-t, C pedig figyeli” (Bentley 1998 [1964], 123.).⁵ Bentley meghatározása *A dráma élete* című könyvében található (Bentley 1998). Ebben a könyvben Bentley először az írott formában megjelenő drámával foglalkozott a dráma történetének, szereplőinek és jellemeinek, valamint dialógusainak és gondolatának⁶ elemzésén keresztül, majd ezután azt a drámát vizsgálta, amely – szerinte – az imént említett elemek színházban történő előadásából áll. Bentley színház-megközelítésének térbeli orientációja és kronologikus időrendje van, mely az előzetesen megírt szövegtől annak „végső és konkrét megvalósulásáig” (Bentley 1998, 61.), azaz a szövegnek a változó előadásokban való megjelen-(ít)éséig tart. Ennek a megjelen-(ít)ésnek az irányát Bentley a stílussal hozta összefüggésbe, amit „hagyományosan a költő határoz meg, nem a díszlettervező, vagy a rendező, de még csak nem is a színész: ezeknek alkalmazkodnia kell az írott stílushoz” (Bentley 1998, 66.). Az írás stílusa elsősorban a dialógusokra koncentrálódik, hiszen „a színdarabot olyasvalaki írja, aki nem óhajt mást, mint a közönséghez szólni, és ez [a közönség] – minden egyébről lemondva – csakis beszédet kíván hallani” (Bentley 1998, 64.). Ebből következően Bentley azt állította, hogy amikor színházban vagyunk, „embereket látunk, akik feltehetően festett háttér előtt csapnak össze” (Bentley 1998, 54.). Bentley-nél tehát a dráma színpadi előadása alárendelődik a drámaírónak, és az előadást a dialógusokat (f)elmondó színész (játéka) uralja, illetve az előre megírt karakterek megszemélyesítése. Így Bentley a színházi előadásban alárendeli a vizuális és proximális elemeket az előtérben beszélgető „embereknek”. Következésképp Bentley az előadás elemeit hierarchikus rendbe szervezi, mivel csak így tudja definícióját a színészre (A) és a karakter(ek) megszemélyesítésére (B) mint a színházi hierarchia legfontosabb elemeire szűkíteni, amelyeket aztán a szituálatlan néző (C) figyel meg. Bentley definíciójának rekonstrukciója és a könyvében említett drámák azt bizonyítják, hogy számára az 1960-as évekre jellemző szöveg (és drámaíró)-orientált színház vált „természetes”, mindent átfogó és kihívások nélküli esszenciává, amelyet aztán (a definíció későbbi felhasználói is) a színház általános területként terjesztett ki, mintha ez a meghatározás *ab ovo* érvényes lenne minden, a múltban és a jelenben megvalósult/megvalósuló színházi formációra.

Az imént vázolt problémák akkor fedezhetők fel egészen nyilvánvaló formában, amikor Bentley definícióján keresztül próbáljuk meg értelmezni Augusto Boal éttermi jelenetét.⁷ A definíció, úgy tűnik, működik, mivel a színész (A) megszemélyesítette a „protagonistát” (B), mialatt valaki, azaz inkább valakik (C) figyelték. Ezt az értelmezést tekintve, Boal kísérlete valóban színháznak minősül. De vajon így vélekedett-e az esemény minden résztvevője?

Valójában a protagonista (*B*) vagy a fiatalember (?) ette meg az ételt? A fiatalembernek (?), a színésznek (*A*), vagy talán a protagonistának (*B*) kellett volna fizetnie a valódi ételért egy valódi étteremben? Bentley színházdefinícióján keresztül képtelenség megválaszolni ezeket az egyszerű kérdéseket. Sőt, Bentley színházdefinícióján keresztül képtelenség megtalálni a választ a következő kérdésekre is: *A* valóban *megszemélyesítette*, színházi terminusok szerint, *B*-t? *A* igazából *C* részére személyesítette meg *B*-t? *C* valóban *felismerte* *B*-t, illetve *A*-t, vagy csupán egy éhes, majd jóllakott fiatalembert látott? És végül, *mind A, mind C* az eseményre *színházként* gondolt? Mivel Bentley definíciója nem ad választ ezekre az alapvető kérdésekre, meghatározása csupán a szöveg (és drámaíró)-orientált színház bizonyos gyakorlatának *leírásához* és nem *a* színház általános meghatározásához elegendő. Bentley leírása egyszerűen feltételezte, hogy olvasói (és az adott színház nézői) tudják, mi a színház, illetve eleve adottnak vette, hogy olvasói (és az adott színház nézői) nehézségek nélkül fel tudják ismerni az adott eseményt színházként. Mivel ezeket a feltételezéseket Bentley adottságoknak tekintette, nem foglalkozott azokkal a politikai, ideológiai és kulturális körülményekkel és viszonyokkal, amelyekben színházat lehet létrehozni és fel lehet ismerni. Következésképp bár Bentley a színházra mint aktivitásra koncentrált, leírása csupán rögzítette a színháznak egyfajta gyakorlatát, és meg sem kísérelte annak számbavételét, hogy pontosan mi teszi a színházat színházzá és nem valami mássá.

Bentley leírásának elemzése arra is rávilágít, hogy a színház általános definícióját (ha van egyáltalán ilyen) nem egy adott praxis leírásában, illetve a színház (előzetesen feltételezett) elemeinek (valamilyen preconcepción alapuló) minimumra való redukálásában keresendő, hanem azokat a nyomokat, körülményeket és viszonyokat kívánatos faggatni, amelyek a színház létrehozásakor és felismerésekor működnek. Hiszen Boal kísérlete éppen a színház értelmezése során jelentkező recepció kérdésére hívja fel a figyelmet. Bár Boal retorikája (színész, szövegkönyv, előadás) elárulja, hogy számára és társulata számára az étteremben létrehozott esemény színházként értelmeződött, vajon az étterem vezetője, illetve a vendégek is színházként ismerték fel ezt az eseményt? Vagy inkább számukra ez valós eseményként jelent meg, semmilyen felismerhető jelet nem tartalmazva, amely megkülönböztette volna a mindennapi élet más valós eseményeitől? És valójában hogyan lehetséges az, hogy egy eseményt színházként és mindennapi cselekvésként is felfoghatunk?

A felismerés problémájával foglalkozott Umberto Eco is, amikor megpróbált olyan egyszerűnek látszó kérdéseknek a végére járni, hogy mitől válik „valami” jellé a színpadon, illetve, hogy hogyan ismerhető fel ez a „valami” (egy adott) jelként és nem valami másként. A vizsgálathoz az Űdvhadsereg által tartott alkoholizmusról szóló nyilvános előadás közben színpadra állított részegről szóló példát használta. Az Űdvhadsereg által kiállított részeg példáját elemezve, Eco arra hívta fel a figyelmet, hogy „abban a pillanatban,

amint a közönség elfogadja a *mise-en-scène* konvencióját, a világ azon részének minden eleme, amely bekereteződik (a pódiumra kerül), jelentéssé válik” (Eco 1999, 28.). Eco értelmezésében tehát a közönség által megtapasztalt helyzet olyan (színházi) keret⁸ szerint szerveződött, amelyben a részeg a részegség – a színre állító intenciója szerint negatív – reprezentációjaként szolgált. Az Üdvhadsereg intenciója szerint tehát a részegnek a szerepe az volt, hogy az alkoholizmus negatív példajaként funkcionáljon. Azaz explicit módon azt kellett bemutatnia, hogy az alkoholfogyasztás negatív hatást vált ki, mialatt implicit következményként demonstrálta a mértéktelenség, az alkoholtól való tartózkodás pozitív hatását. A részegnek morális tiltásként való megkonstruálása csak akkor vált lehetővé a nézők számára, amikor ők is tudatában voltak annak, hogy a szituáció megszervezését ez a (színházi) keret biztosítja. Következésképp az Üdvhadsereg és közönsége között létrejövő jelentésközvetítésnek, azaz a részegség (negatív) reprezentációjaként való kommunikálásának a sikere attól függött, hogy mind az Üdvhadsereg, mind a közönség tudatában volt a keret rendezőelveinek és működésének. Az Üdvhadsereg a résztvevőket pellengérré állította, azaz színházi terminusok alapján „kiszolgáltatta a nézésnek”, de a részegség negatív értelmezéséhez szükség volt még arra is, hogy a résztvevők azonos kulturális gyakorlattal és eszköztárral is rendelkezzenek, legalábbis az Üdvhadsereg előadásának a végére.

Ha a keret-elképzelésen keresztül közelítem meg Boal éttermi példáját, akkor azt állíthatom, hogy az étteremben lévők nem hoz(hat)ták létre és nem ismer(het)ték fel a színésznek, a karakternek és a nézőnek azt a színházi keretet, amelyben Boal értelmezése megszerveződött. Az étteremben lévők nem voltak tudatában annak, hogy ilyen (láthatatlan) színházi keret is elrendezhető az eseményt.⁹ Ők az eseményt egy másik keret szerint hozták létre és határozták meg: a vendégek és az étterem személyzetének kerete szerint. Következésképp legalább két keretet használtak a különböző egyének és csoportok ebben a helyzetben. Így az adott éttermi jelenetre, de a mindennapi élet eseményeire, sőt a színháztörténet által vizsgált jelenségekre is elmondható, hogy az adott esemény/jelenség megtapasztalásának megszervezése és meghatározása részben a megfigyelő által felállított kerettől függ, részben pedig attól a szemponttól, ahogy a megfigyelő az adott keretet alkalmazza.¹⁰

Boal tehát implicit módon, csupán retorikai alakzatként használta a színház hagyományos értelmezését. Eszerint a hagyományos színházi keret olyan társadalmi konszenzuson alapul, amelyben mintegy előírásként szerepel, hogy a keret magába foglal egy csoport egyént, akik tudatában vannak előadói szerepüknek, részt vesznek egy előadott, fikcionális világot létrehozó eseményben (az előadásban), miközben (tudatosan) ki vannak szolgáltatva egy másik csoport nézésének. Ez a másik csoport, tudatában van nézői szerepkörének, mialatt a számukra eljátszott fikcionális világgal rendelkező eseményt, az előadást nézik. Ami ebben az esetben meghatározó, hogy mindkét csoport

tudatában van: amit létrehoznak, és amiben részt vesznek, az maga a színháznak tekintett esemény. Az olasz színházzsémotikus, Keir Elam hívta fel a figyelmet arra, hogy a színház felismerése, bár gyakran természetesnek tűnik, mindig az ún. színházi kompetenciára (theatrical competency) épül. Ez a kompetencia pedig arra utal, hogy „a színházi események más eseményektől bizonyos szervezésbeli és kognitív elvek alapján különböztethetők meg. Ezeket az elveket viszont – a kulturális szabályokhoz hasonló módon – el kell sajátítanunk.” (Elam 1980, 87.)

Ha a színházat keretként határozom meg, akkor érthető igazán, hogy Boal kísérletét hagyományosan színházként miért csak Boal nézőpontjából láthatom: ő az egyetlen „hagyományos” nézője az eseménynek, aki tudatában van annak, hogy színházat lát. Bár a színház meghatározása az esetek nagy részében az imént leírt metódust követi, Boal megközelítésének újdonsága az, hogy megmutatta, a színházi keretet más összetevők szerint is létre lehet hozni. Ez viszont azt jelenti, hogy a hagyományosnak tekintett színházi keret nem univerzális, nem természetes és nem magától értetődő. Boal kísérlete éppen arra hívta fel a figyelmet, hogy a színház (keretének) létrehozása és felismerése egyrészt folytonos egyeztetés, másrészt pedig társadalmi konszenzus kérdése.¹¹

Ha azt tekintjük színháznak, amit színházként kereteznek, akkor a keretezés elemeinek kiválasztása végtelen, legalábbis elméletben. Ebből a felfogásból kiindulva fogalmazta meg az amerikai zeneszerző és teoretikus, John Cage a színház talán legszélesebb körű meghatározását: „Bármi, ami a fület és a szemet rabul ejti” (Cage idézi Kirby és Schechner 1965, 50.). Gyakorlatban azonban a keretezés mechanizmusa konvenciók, szokások, társadalmi konszenzusok és intézmények által megszabott. Azaz hagyományosan csak az számít színháznak, aminél a keretezés és színházként való felismerése egybeesik, és a társadalmi konszenzus által legitimálódik. Viszont a színház történetében folyamatosan találunk olyan formációkat – mint Boalé például –, amelyek az éppen adott hagyományos(nak tekintett) színházi keretet megpróbálják átrendezni, illetve átírni.¹² Ez pedig arra utal, hogy (még) a (hagyományos) színház meghatározásánál (is) azok a társadalmilag, kulturálisan, politikailag és történetileg meghatározott feltételezések, elvárások, konszenzusok, ideológiák, szabályok, vágyak, célok és ezek viszonyai válnak fontosá, amelyekben bizonyos jelenségek színházként keretezhetők és ismerhetők fel. Boal kísérletének értelmezése alapján tehát megkérdőjelezhető az a bizonyosság: tudjuk (és mindig is tudtuk), mi a színház. Ahelyett, hogy elfogadnánk a színházat zárt, rögzített és univerzálisan létező entitásként, mely a jelenben és a múltban ugyanúgy megtalálható, azokra a pillanatokra kell koncentrálnunk, amikor a politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális keretek (át)értelmezései lehetővé teszik a színház (keretének a) felismerését. Az eszenciális, végleges, nem kultúraspecifikus színházértelmezés helyett, a kor-

társ színháztörténeti kutatásokban a hangsúlyt egyrészt arra helyezik, hogy a színház hogyan *keretezhető és ismerhető fel* az adott politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális kontextusokban, másrészt pedig arra, hogy az éppen hagyományos(nak tekintett) színház kereteit hogyan és miként próbálták/próbálják (át)értelmezni bizonyos előadások és alkotók.¹³

Eddig Boal láthatatlan színház-elképzelése annak demonstrálására szolgált, hogy a színház nem stabil, nem univerzális, nem zárt entitás, és fogalma sokkal szélesebb körben alkalmazható, mint azt néhány színházteoretikus véli. Bár Boal az étteremben történt eseményt a hagyományos színház(i néző) szempontrendszerén keresztül írta le, az étterem személyzete és az éppen étkező vendégek és Boalék tevékenységét valószínűleg mindennapi „cselekvésként” értelmezték. Boal példája tehát azt a jelenséget is demonstrálja, amelyre már szociológusok, kulturális antropológusok, etnográfusok, pszichológusok, színház- és performansz-teoretikusok is felfigyeltek. Nevezetesen, hogy a nyilvános és a magánélet mindennapi cselekvéseit a színházmodellen keresztül is fel lehet fogni, és kulturális performansznak lehet tekinteni.¹⁴ Annak ellenére, hogy a kortárs gondolkodásban a színház művészeti formaként a mindennapi élet jelenségeitől izolálva jelenik meg, a színház metaforikusan, illetve metonimikusan a (színház)művészet határain túlra, a mindennapi élet területére is kiterjeszthető, ahogy azt az *OED*-ben található színház-meghatározások is mutatták.

Az az elképzelés, hogy a világ bizonyos aspektusai színházként és a társadalmi cselekvések performanszként értelmezhetők, nem új, hiszen már előkerült olyan görög és római gondolkodóknál, mint például Püthagorasz, Plátón, Arisztotelész és Ciceró, illetve közhelynek számított a reneszánsz és barokk művészetben és mindennapi életben is (lásd Fischer-Lichte 1999, 69–72.). Mindenesetre, ahogy azt Marvin Carlson a performanszról írt könyvében kifejtette, „a teatralitás metaforája a mindennapi élet minden egyes olyan területén megtalálhatóvá vált, ahol saját cselekvéseink és állapotaink megértése a cél. Azaz a teatralitás [ismét] bevonult a humán tudományok majdnem minden ágába – a szociológiába, az antropológiába, az etnográfiába, a pszichológiába és a nyelvészetbe.” (Carlson 1996, 6–7.)

A humán tudományokban az 1950-es évek második felétől kezdődően (ismét) kimutathatóvá vált az a tendencia, amelyben a legkülönbözőbb kulturális területek elemzésére jelenik meg a színház-metafora. Nemcsak újságírók, politikusok, médiaszakemberek és egyházi személyek használják, hanem a humán tudományokban tevékenykedők is. Az olyan különböző területekkel foglalkozó kutatók, mint Guy Debord, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze és Felix Guattari munkáit elemezve, az amerikai színház-teoretikus, Elinore Fuchs arra a következtetésre jutott, hogy ezeknek a szerzőknek a szövegeiben „a színház nem csupán metaforává, hanem a világkulturális narratívák sorozatának strukturális elemévé is vált” (Fuchs 1996, 151.). Fuchs

elemzése mintegy szemléltette, hogy a színház koncepciójának az alkalmazása ezekben az írásokban nem a valós(nak tekintett) világ elferdítésének, illetve fikcionalitásának a demonstrálásáról szólt, hanem messze túlment ezen a metaforikus használaton, és a szövegeket szervező, illetve szempontrendszeireket meghatározó elvvé lépett elő. Fuchs ezeken az alkalmazásokon keresztül mutatta ki, hogy a színházmodell lefedte a mindennapi élet (majdnem) minden aspektusát, s Derridát újraírva, azt hangsúlyozta, hogy ma már „*Il n'y a pas de hors-théâtre*” (Fuchs 1996, 146.).

Fuchshoz hasonlóan a német színházzsziológus, Erika Fischer-Lichte is utalt a színház meghatározó jelenlétére nemcsak a mindennapi életben, hanem a mindennapi élet jelenségeit vizsgáló tudományos gondolkodásban is. Fischer-Lichte szerint a színház már nemcsak a kulturális elemzés heurisztikus kategóriája, hanem egyben a jövő egyik kulturális modellje is. Szerinte a színház kulturális modellként való értelmezése három okra vezethető vissza. Az első összefüggésben van azzal, hogy a kulturális kutatások orientációja megváltozott, hiszen a kutatók „nem tesznek többé úgy, mintha a valóságot vizsgálnák, hanem inkább arra a jelentésre összpontosítanak, amit az egyének és csoportok tulajdonítanak ennek a valóságnak. Ebben az értelemben, azt is mondhatnánk, hogy többé nem a *lét*, hanem a *jelentés*, illetve a *látszat*, a színház klasszikus területe áll az érdeklődés középpontjában” (Fischer-Lichte 1999, 71.). A második ok a színház művészetének komplexitásával magyarázható, tehát azzal, hogy a színház működése olyan prizma-hoz hasonlítható, amely összegyűjti az adott társadalomban megjelenő problémákat, és az így keletkező problémamagyarázatot még élesebben veri vissza úgy, hogy közben interdiszciplináris értelmezői stratégiákat használ. A színház így képes arra, hogy „az interdiszciplináris dialógus markáns metszéspontjaként működjön” (71.). A harmadik ok Fischer-Lichte szerint „valószínűleg kultúránk megismerésének sajátos lehetőségeiben, mindenekelőtt a mai kultúra tranzitórius eseménytere és a színház tranzitórius, eseményyszerű jellege közötti feltűnő hasonlóságban rejlik” (71.). Fischer-Lichte felhívta a figyelmet arra, hogy a kulturális analízis már használja a színházat és a színházi kategóriákat az analízis során, sőt még azt is feltételezte, hogy a „teatralitásnak” „lehetséges kultúrtudományi alapkategóriaként történő bevezetése a színházon kívüli kultúra teatralis aspektusainak interdiszciplináris kutatását célozza meg” (Fischer-Lichte 1999, 78.).

A teatralitás értelmezésének hagyományában két eltérő megközelítéssel találkozhatunk. Az egyik szerint a teatralitás a színház sajátos és specifikus jelenségeit foglalja magába, azaz a dramatikus szövegen kívül minden olyan anyagot és jelrendszert, amely a színházban az előadás részét képezi (lásd Fuchs 1909). A teatralitás másik értelmezése a fogalmat a színház keretein kívül és hatótávolságán túl, a mindennapi élet látványos(nak) és szimbolikus(nak tekintett) eseményeiben határozza meg (lásd Jevrejnov [1908] 1927). Jelen írás szempontjából a második értelmezés kíván figyelmet,

amely Jevrejnov 1908-as tanulmányától Elizabeth Burns, Joachim Fiebach és Rudolf Münz munkáin keresztül Fischer-Lichte, Michael Quinn, Helmar Schramm, valamint Thomas Postlewait és Tracy C. Davis (lásd Postlewait és Davis 2003) írásáig terjed.¹⁵ A teatralitás elképzelése tehát a színház terminusnak a mindennapi életben történő metaforikus használatából származik, és meghatározása a színház művészetként való keretezésén túlra mutat.

Következésképp a színház terminus lehetséges értelmezése kiszélesedett, úgy tűnik, szinte befogadhatatlanná vált, s használata majdnem olyan mértéket öltött, mint a reneszánsz, illetve a barokk idején. A színház értelmezésének ilyenén módon való elterjedéséből csak a vizsgálható jelenségek redukálásával vonhatjuk le azt a következtetést, amit Székely György a *Színháztörténet-írásunk alapelvei* című tanulmányában: „manapság a »színház« szó igen szűk értelemben, legfeljebb: »állandó színházépület«, »intézmény« jelentésként használható” (Székely 2001, 3.). Székely megfigyelésével ellentétben, meggyőzőbbnek tűnik az az érvelés, hogy ha a színház terminusa nemcsak a művészetként értelmezett eseményre vonatkoztatható és a színház mint művészet meghatározása sem eleve adott, hanem keretezés kérdése, akkor, mint azt Erika Fischer-Lichte kifejtette, „nem lehet többé feltételezni a priori konszenzust abban a tekintetben, hogy a színház terminus használata mit jelent. Így, egy adott műfaj színháztörténetével foglalkozó kutatónak, meg kell határoznia kutatásának a tárgyát, és a színház szemantikai mezőjének egyik szegmentumaként kell azt elhatárolnia.” (Fischer-Lichte 1997, 341.)

Ha elfogadjuk a fischer-lichte-i érvelést, akkor a meghatározás és az elhatárolás problémáival kerülünk szembe. Amennyiben a színház terminus használatát a kutató határozza meg és határolja el a többi (színházi és nem színházi) jelenségtől, akkor, mint azt a brit színházzociológus, Maria Shevstova megfigyelte, „a problematika többé már nem a kutatás tárgyára összpontosít, hanem arra, hogy a tárgy konstrukciója hogyan konstruálódott” (Shevstova 2001, 131.). A tárgy konstrukciójának a konstrukciójával viszont a metodológia kérdése kerül előtérbe, hiszen már nemcsak a pozitivista elveket valló színháztörténetek által adottnak tekintett és „tényként” kezelt kutatási tárgy „feltárására”, hanem annak létrehozására is használatos. Nevezetesen arról a problémáról van szó, hogy a színházkutatás tárgya a múltból fennmaradt nyomok értelmezésén keresztül hogyan re-konstruálható a jelenből úgy, hogy a kutató által (ki)használt perspektíva, a választott elméleti horizont és az ilyen módon kialakított kutatási tárgy is folyamatos reflexiók kölcsönhatásában létezzen.

(Színház)történet-írás

Peter Simhandl *Színháztörténet* című könyvében azt a célt tűzte maga elé, hogy „tömören, áttekinthetően és közérthetően” mutassa be „a dráma és a színház fejlődésének alapvető áramlatait” (Simhandl 1998, 7.). Mielőtt azon-

ban ezt megtette volna, könyvének bevezetőjében, a színháztörténet-írás legalapvetőbbnek tekintett problémáival szembesítette az olvasót.

A történetírás [...] általános problémái mellett a színháztörténésznek olyanokkal is szembe kell néznie, amelyek a maga sajátos tárgyából adódnak. Szigorúan nézve ez a tárgy nem is létezik. Az előadás, mint folyamat, amely legalább két, a maga hús-vér valójában jelen lévő ember között játszódik le, résztvevőivel együtt tűnik el, és az esemény ebben a pillanatban történetté válik, függetlenül attól, hogy ezelőtt két nappal avagy kétezer évvel zajlott le. Csupán többé vagy kevésbé kifejező dokumentumok és beszámolók maradnak fenn belőle: leírások és kritikák, rendezőpéldányok és díszletmodellek, jelmezek és kellékek, fényképek és videofelvételek. (Simhandl 1998, 7–8.)

Simhandl, csakúgy, mint a színháztörténészek többsége,¹⁶ a színháztörténet-írást abból a premisszából eredezteti, hogy a színház efemer jelenség. A színház mulandóságából következő problémákat a színháztörténészek általában analógiával szemléltetik, s úgy érvelnek, hogy a színházról való írást úgy lehet elképzelni, mint annak a versnek az elemzését, amelynek csak bizonyos sorai maradtak fenn, illetve azokat a kommentárokat és magyarázatokat lehetne vizsgálni, amelyeket a vershez fűztek. Ezzel a példával a színháztörténészek azt szándékoznak demonstrálni, hogy míg az irodalomtörténet-írás tárgya „megvan”,¹⁷ hiszen a verset újra lehet olvasni, ezzel ellentétben, a színháztörténet-írás tárgya, a színházi előadás, eltűnik, s csak néhány fénykép, rajz és kritika emlékeztet egykori létezésére. Ebből a színháztörténészek gyakran azt a következtést vonják le, hogy a színháztörténetnek olyan dolgokkal kell foglalkoznia, illetve olyan dolgokra kell épülnie, amelyek „megvannak”. Így a színháztörténetek gyakran nem mások, mint drámatörténetek, épülettörténetek, illetve jelmez- és díszlettörténetek.

Az iménti analógia az irodalomtörténet-írásból származik. Ha egy másik területtől, nevezetesen a történetírástól vesszük az analógiát, és azt feltételezzük, hogy a történetírás egyének és közösségek cselekedeteinek és eseményeinek a történetével foglalkozik, akkor azzal a problémával találjuk szembe magunkat, hogy az egyéni és közösségi események is a színházi előadáshoz hasonlóan eltűnnek. Milyen következményekkel jár ez az eltűnés a történetírás területén? Illetve hogyan módosíthatja a színháztörténet-írás kiinduló premisszáját, és értelmezésének lehetőségeit?

Az egyéni és közösségi események eltűnésének, illetve múlttá válásának problematikája a kortárs történészeket arra ösztönözte, hogy újraértelmezzék a múlthoz való viszonyt. A német egyiptológus Jan Assmann a korai magaskultúrák kulturális emlékezetét vizsgálva hívta fel a figyelmet arra, hogy a múlt nem létezhet önmagában, hanem, mint állította, „egyáltalán azáltal keletkezik, hogy az ember viszonyba lép vele” (Assmann 1999, 31.). Mivel a múltat képtelenség úgy rögzíteni, ahogy az megtörtént, így a múlt tudatosan

vagy öntudatlanul az emlékezés és a felejtés szelektív és retrospektív folyamata által, reprezentációk létrehozásán keresztül konstruálódik. Bár mindig az egyén emlékezik, a múlt társadalmilag is konstruálódik a kollektív emlékezet segítségével. Mivel az egyéni és a kollektív emlékezet visszafelé és előre is aktív, az emlékezet nem csupán újraalkotja a múltat, hanem azt is megszervezi, hogy miként tapasztalhatjuk meg a jelent és a jövőt (lásd Assmann 1999, 35–43.). Bár történtek kísérletek a múlt „autentikus” rekonstrukciójára, a múltat nem lehet összetettségében „autentikus” módon rekonstruálni, azaz úgy, ahogy az megtörtént. A múlt csakis rekonstruálható, azaz reprezentációkon keresztül újra és újra megszervezhető és elrendezhető a jelenből és a jelenben. A múlt így folyamatosan *újraalkotott* reprezentáció, amely állandóan *kihasználta* a jelen számára, hiszen a múlt rekonstrukciója szolgálhat a jelen és a jövő számára megalapozás gyanánt, legitimációként, valamint a jelenben lévő hiány kitöltőjeként, illetve annak megkérdőjelezéseként is. Ez viszont azt jelenti, hogy a hagyományos (színház)történeti munkákban a történetiség atemporális felfogása, mely a jelent térszerűen választja el a múlttól; a múlt és a jelen között tételezett hasadékszerű elválasztás elképzelése; a nézőpont időbeli és térbeli kötöttségének természetessé tétele; valamint a befogadó/befogadás kérdésének eliminálása mind átértelmezésre szorul.¹⁸ Következésképp, ha az adott színház-történeti munka, a fennmaradt nyomokat értelmezve, a jelen horizontjából konstruálja meg a múltat, akkor a történetiségnek a jelen és a múlt között létező időbeli dimenziója van, mely éppen hogy összeköti, és nem elválasztja a múltat a jelentől. Ebből következően az adott nézőpont helyhez kötöttsége elméleti reflektálást igényel, hiszen ez az a befogadói nézőpont, ahonnan a retrospektív módon létrehozott és vizsgált (színházi) jelenség abban a formában megszervezhetővé és értelmezhetővé válik. Az elméleti reflektáltság azért lényeges, mert nem tételezhető olyan perspektíva, amely a vizsgált jelenséget úgy tudná (újra) létrehozni, ahogy az valóban megtörtént. Azaz a perspektíva az, amely megnyitja a horizontot, és látni engedni az általa létrehozott jelenséget, illetve el is takarja azokat a jellemzőket, amelyek az adott horizonton kívül esnek, és csak egy másik perspektíva létrehozásával válnak láthatóvá.

A múlt-hoz való viszony átértelmezésének következményeként a kortárs történészek a hagyományos történetírás számos problémájára hívták fel a figyelmet. Az amerikai történész, Hayden White is a hagyományos történeti gondolkodás premisszáit (objektivitás, tény mint adottság, múlt önmagáért való tanulmányozása stb.) problematikusnak ítélte, s egyúttal ezeknek a premiszáknak az átértelmezését javasolta. Megközelítése szerint a jelen történésze nem tehet úgy, mintha a „tények” előzetesen adva volnának, hiszen a történész előzetes kérdései, választott perspektívái, valamint kialakított narratívája által konstruálódnak. White mindebből arra következtetett, hogy a kortárs történész nem magát a múltat, hanem a múlt egyik lehetséges reprezentáció-

ját hozza csupán létre, mégpedig úgy, hogy „megpróbálja kiaknázni a világ bizonyos látószögét, de nem tesz úgy, mintha a teljes észlelési mező valamenyny adatának kimerítő leírását vagy elemzését nyújtaná – ez a látószög inkább egyik mód a sok közül a mező bizonyos oldalainak feltárására” (White 1997, 59.). Ez a megközelítés viszont a helyesen és a helyes nézőpontból való vizsgálódás elképzelésének feladásával jár, hiszen nem létezik egyetlen helyes nézet, „ehelyett sok helyes nézet van, s mindegyik sajátos ábrázolási stílust igényel” (White 1997, 60.). Az ábrázolási stílus igénye a történettudomány, illetve a színháztörténet területén is a narrativitás problematikájához vezet.¹⁹

White-nak a narrativitásra vonatkozó megállapításaira építve, Thomas Postlewait vezette be a történeti kutatás és a történetírás megváltozott paradigmájának alapfelvetéseit a színháztörténeti kutatásba. Postlewait megközelítése szerint a (színház)történész nem feltárja, hanem újfent leírja és értelmezi azt, „amit a múltból származó nyomok kirajzolnak, illusztrálnak, felmutatnak, leírnak és értelmeznek” (Postlewait 1999, 58.). Ehhez a (színház)történésznek formális és retorikai stratégiákra van szüksége, mivel bizonyos konfigurációk módszereit használja. Az utolsó kétszáz év történetészeinek (Comte, Ranke, Durkheim, Braudel és mások) munkáit elemezve, Postlewait arra a megállapításra jutott, hogy bár történetek rá kísérletek, egyik történeti megközelítésmód sem tudta helyettesíteni magát az elbeszélést. Mivel az elbeszélés, úgy tűnik, nem helyettesíthető, Paul Ricouerre hivatkozva, Postlewait javaslata az, hogy „a történészek és a történelemfilozófusok jobban tenének, ha nem vitatnák az elbeszélésnek a történelemben játszott szerepét, hanem megvizsgálják, hogyan működik – a dokumentumok eredeti létrehozásától kezdve az írás folyamataig – az elbeszélés a történettudományban” (Postlewait 1999, 63.). Az elbeszélés a történettudományban épp azért játszhat központi szerepet, mivel, mint azt David Carr megállapította, „az elbeszélés struktúrája áthatja az időtapasztalatot és a társadalmi létezését, függetlenül attól, hogy történészként elmélkedünk-e a múltról vagy sem” (Carr 1986, 65., idézi Postlewait 1999, 64.). Következésképp „az elbeszélés koherenciát biztosít: a cselekményesítés folyamatát kínálja, amely során a cselekedetek értelmes és érthető interpretációba rendeződnek” (Postlewait 1999, 63.). Ez viszont egyrészt azt feltételezi, hogy minden elbeszélés teleologikus, hiszen „mindegyik formát ad az időnek, amely önmagában formátlan” (Postlewait 1999, 64.), másrészt pedig azt, hogy „a történeti megértés egy bizonyos perspektívából történik: a történelem egy jelenbeli tudaton keresztül kerül szemlélésre és megértésre” (Postlewait 1999, 64.). Mindebből pedig az következik, hogy „az elbeszélés formát ad a megértésnek, és egyfajta lehetőségét kínál a múlt eseményeinek a szemléletére” (Postlewait 1999, 66.). Így sem a történelmet, sem a színháztörténetet nem lehet csak úgy „csinálni”, feltételezve egyrészt valamifajta „természetes” és „közös” diskurzust, másrészt pedig valamilyen „általános” befogadói attitűdöt és nézőpontot, ahon-

nan a színháztörténet tárgya mintegy feltárja önmagát. Ezzel a felfogással el-
lentétben a (színház)történész által választott perspektíva és elbeszélésmód
folyamatos reflektálást és perspektíva-váltást igényel, mivel „csak ide-oda
mozogva, perspektívát váltva láthatjuk meg a [múlt] különmemű részeit”
(Postlewait 1999, 66.).

A hagyományos színháztörténeteket átható ún. tapasztalati tudományos
módszer²⁰ elveit kritizálva jutott hasonló következtetésekre Marvin Carlson
a *The Theory of History* című tanulmányában. Carlson kiemelte, hogy „lehet
ugyan nosztalgiát érezni a múlt egyszerű napjai után, amikor [...] a történe-
szak közös és alapvetően átlátható elmélettel rendelkeztek a kutatás tárgyát
és a lebonyolítási procedúrát illetően, de [...] ez a helyzet nem létezik többé”
(Carlson 1991, 278.). Ebből viszont az következik, hogy megfosztva a közös
autentizáló diskurzustól, a ma színháztörténésze elméleti kérdésekkel kez-
di vizsgálódását, mivel „reflexivitással és bizonyítással kell elérnie, hogy rá-
találjon saját hangjára és jelentéssel rendelkező diskurzusára a sokhangú és
sokdiskurzusú világban, ahol egyik hang és egyik diskurzus sem nyilván-
valóan autentikus” (Carlson 1991, 275.). Ezzel párhuzamosan a színháztör-
ténész többé már nem tarthatja fenn a nyomok hagyományos megközelíté-
sét, miszerint léteznek megbízható, neutrális vagy „objektív”, a tényeket tor-
zításmentesen megőrző dokumentumok és „elfogult” ideológiától átitatott,
torzító szövegek. A helyzet az, hogy „ideológia befolyásol minden szöveget,
a szövegek keletkezését, megőrzését, értelmezői hagyományát, saját váloga-
tásunkat és olvasatunkat is” (Carlson 1991, 276.).²¹ Mindeközben a színház-
történésznek arról sem szabad megfeledkezni, hogy a szövegek keletkezé-
se, megőrzése, válogatása és olvasása bizonyos szituációban történik, azaz „a
kontextus az ideológiai erők komplex és nem szükségszerűen konzisztens já-
tékaaként befolyásolja bármilyen éppen tanulmányozásnak alávetett műalko-
tás vagy dokumentum létrehozását és értelmezését” (Carlson 1991, 276.). Így
a színháztörténésznek az elmélettel nemcsak a kutatás tárgyának létrehozá-
sakor, perspektívájának kiválasztásánál, illetve a dokumentumok létrehozá-
sában és értelmezésében kell foglalkoznia, hanem saját diskurzusának elren-
dezésénél és prezentálásánál is, azaz a színháztörténész és az olvasóközön-
ség viszonyában is. Pontosan azért, mert csak a szigorúan vett elmélet kínál
lehetőséget a folyamatos perspektíva-váltásra és az (ön)reflexióra.

Az (ön)reflexióra alkalmat adó elméletnek a színháztudományban való
alkalmazását egy másik területen vizsgálta Marco de Marinis a *Történelem
és történetírás* című tanulmányában. Marinis szerint, mivel a hagyományos
színháztörténeteket nem élnek az elméleti reflektivitás igényével, alapvetően
meghatározza ezeket munkákat az ún. „tudattalan metodológia”. Ez a meto-
dológia a pozitivizmus örökségeként „a színházi tény realisztikus értelmezé-
sén (melyet önmagában és maga által létező anyagi entitás alapján gondolnak
el), és a dokumentum (amelyre mint természetes, semleges, objektív adatra

tekintenek és mint ilyet használják) egyfajta fetisizmusán alapul” (Marinis 1999, 47.). Mindez kiegészül még azzal is, hogy a hagyományos színháztörténetek egyetértést mutatnak „a színház történetének evolucionista-determinisztikus felfogását illetően” (Marinis 1999, 48.). Ez a felfogás olyan alapvető problémákat generál, mint a „finalizmus” és „a színházi tények szigorú és megszorító kategóriák alapján való tanulmányozása és integrálása” (Marinis 1999, 48.). Míg az előbbi olyan tendenciára utal, „amely a színházi jelenségeket annak alapján vizsgálja, amivé csak a későbbiekben válnak, ezáltal minden [...] eseményt az egyes műfajok evolutív történetének keretei közé kényszerítve” (Marinis 1999, 48.), addig az utóbbi kategóriák „az adott tények bizonyos limitált alosztályára jellemző sajátosságainak metasztorikus, önkényes megszemélyesítéséből származnak” (Marinis 1999, 48.). Az előbbi felfogásnak a következménye az, hogy bizonyos színházi gyakorlatokat – improvizált népi játékok a középkorban, a tizenhatodik századi *commedia dell’arte*, vagy a barokk színház vizuális látványosságai például – egy másik gyakorlat „előfutárának” tudnak csupán be, mely csak előkészítette a soron következő „nagy” (szövegorientált) színházi korszakot. Az utóbbi felfogásnak a következménye az, hogy a színháztörténeti munkákban a dramatikus szöveg például olyan zárt, rögzített és egységes entitásként jelent meg, amelyhez képest az előadás, ha egyáltalán szóba került, akkor csak másodlagos érvényű, a szöveg teljességéhez képest romlott derivátumként, azaz a szöveg végtelen lehetőségeinek részleges megjelenítőjeként értelmeződött.²² Ez a felfogás a színháztörténet-írás diszciplinájának egyik alapvető(en téves) premisszájára épül. Mégpedig arra, hogy a tizenkilencedik század végén induló színháztörténet-írás átvette az addigra az irodalomtörténet-írás által kanonikusnak tekintett dramatikus szövegek kánonját, és ezen szövegek színházi környezetének kutatására összpontosította erőfeszítéseit (lásd Carlson 2001 és 1991, illetve Postlewait és McConachie 1989). Ennek következtében a színháztörténeti munkákba – elsősorban – azok a színházi korszakok kerül(het)tek be, amelyek az irodalomtörténet-írás által is elfogadható és kanonizálható szövegeket hoztak létre. Azok a színházi gyakorlatok, amelyek elsősorban nem az előre megírt szövegre épültek, illetve nem hoztak létre irodalmilag elfogadható szöveget, csak úgy jelen(het)tek meg, mint az irodalomorientált korszakok előfutárai, illetve összekötői.²³ Ennek a felfogásnak a visszavetítése következtében a nyugati színház teljes története a színháztörténeti munkákban gyakran szöveg (és drámaíró)-centrikus szószínházként kanonizálódott. Ennek a felfogásnak a visszavetítése következtében kanonizálódhatott Bentley szöveg (és drámaíró)-centrikus színház-leírása is úgy, mintha eleve érvényes lett volna a (nyugati) színház minden egyes megnyilvánulására.

A színháznak az a felfogása azonban, amelyben a dramatikus szöveg státusza lép a színház elsődleges modelljévé csak a nyugati színház utolsó kétszáz évére jellemző, amely dominánssá csupán a tizenkilencedik századi színhá-

zi realizmus eszméjével párhuzamosan vált (lásd George 1996). Még ekkor is azonban, a szöveg (és drámaíró)-orientált színházon kívül a színháznak számos más gyakorlata létezett/létezik (utcaszínház, vásári színház például), amelyek rendre kimaradtak/kimaradnak a színháztörténeti munkák és kutatások sorából. Ebben az értelemben, a színháztörténetek még ma is a kortárs színházi gyakorlatot uraló szöveg (és drámaíró)-orientált színházat tekintik a színház általános és univerzális modelljének, és ezt a modellt vetítik vissza a nyugati színház teljes hagyományára. Így azt feltételezik – tévesen –, hogy a nyugati színház egyetlen, a szöveg (és drámaíró)-orientált hagyományból áll. Ez a feltételezés viszont egyrészt a nyugati színházban megtalálható változatosságot és különbözőséget egyetlen hagyományra szűkíti, másrészt pedig eliminálja a nyugati színház nem szöveg (és drámaíró)-orientált gyakorlatait. A szöveg (és drámaíró)-orientált hagyomány kizárólagos szerepeltetése a színháztörténeti munkákban egyrészt arra az alapvetően problematikus felfogásra épül, hogy a dramatikus szöveg az, ami implicit módon rögzíti az előadást, hiszen minden egyes előadás a dramatikus szöveg lehetőségeit bonthatja csupán ki, másrészt pedig arra a gyakorlati tapasztalatra, hogy a színházi eseményből nagyon gyakran csupán a dramatikus szöveg az, ami teljes egészében fennmaradt, hiszen maga az esemény eltűnt.

Ha a színháztörténeti kutatások nem akarnak drámatörténetekké válni, és figyelembe kívánják venni a színháztörténeti kutatások lehetséges módszereit, perspektíváit, narratíváit és metodológiáit érintő változásokat, akkor a színháztörténet-írás kiinduló premisszája is módosításra szorul: nem a színház mulandó, hanem csak az egyes előadások. Mint azt Eugenio Barba a néző színházi funkciójáról írott tanulmányában kifejtette, „a színház olyan hagyományokból, konvenciókból, intézményekből és szokásokból tevődik össze, amelyek elviselik az idő szorítását” (Barba 1999, 25.). Ezek a hagyományok, konvenciók, intézmények és szokások akár évszázadokat is átívelhetnek, mint a keleti színházban, de a változásra és újdonságra épülő nyugati színházban is megtalálhatóak. Mivel azonban a hagyományok, konvenciók, intézmények és szokások nemcsak a színházat, hanem a színházi előadást is meghatározzák, így az a kijelentés is megkockáztatható, hogy még a színházi előadás sem teljesen mulandó. A színházi előadás is tovább él a színházi eseményben részt vevők (írók, színészek, rendezők, tervezők, kisegítő személyzet és nézők) jelen gyakorlatában, az egyén és a közösség emlékezetében és az írásos, vizuális, kinetikus stb. emlékhelyeken²⁴ és emlékművekben.²⁵

Ebben az értelemben az emlékezetben, az emlékhelyeken és az emlékművekben, valamint a jelen gyakorlatában továbbélő színházi hagyomány értelmezhető a színház határaként és a színház továbbélésének lehetséges módjaként. A színházi hagyomány nemcsak a nemzet(köz)i dramatikus kánon részének tekintett szöveg(ek)et érinti, hanem összefügg a szöveg(ek) mise en scène-jében és a színházi befogadásban megjelenő módszerekkel, elvárások-

kal és szokásokkal is. Hiszen a színházi hagyomány mind a résztvevők egyedi emlékeiben, mind a közösség kollektív emlékezetében tudatos vagy nem tudatos módon elraktároz(ód)va és nyomo(ka)t hagyva él tovább, előfeltételezve és megszabva a későbbi produkciós és recepciós taktikákat és stratégiákat. Mivel a színház társadalmi jelenség is, a színházi hagyomány a nemzeti identitással is összefügg, és az adott gazdasági, társadalmi, politikai és ideológiai kontextus által szorosan meghatározott. A színházi hagyományon történő bármilyen változ(tat)ás, valamilyen alternatíva megjelenése a kontextus létrehozásában, fenntartásában, illetve megváltoztatásában érdekelt különböző csoportok és közösségek reprezentációja és identitása számára jelenthet vélt és/vagy valós veszélyt, illetve lehetőséget. Ebben az értelemben a színháztörténeti korszakoknak vagy egyes színházi alkotásoknak a színházi hagyományon és alternatíváin keresztül történő feldolgozása a színház történeti emlékezetének megőrzésére, illetve megváltoztatására irányuló kísérleteket rögzítő írásoknak (is) tekinthetők.

Mindenesetre sem a színházi hagyomány, sem a nézők egyéni és a közösség kollektív emlékezete, sem az emlékhelyek, sem az emlékművek, sem pedig a jelen színházi gyakorlata nem képes a színházi előadás és a színházi esemény teljességének rögzítésére. Mindebből viszont – mint azt Simhandl és Marinis is megjegyezte – a színházi előadás hiányának és visszahozhatatlanságának metafizikája következik. Míg ez Simhandl számára hátránnyként, Marinis számára pedig egyenesen problémaként jelent meg, addig ez a hiány a kortárs színháztörténeti kutatás egyik alapfeltevését jelenti. Azaz, hogyha elfogadható az a feltevés, hogy a múlt színházi előadása és a teljes színházi esemény mint olyan nem rögzül, illetve, hogy a múltban lezajlott színházi előadáshoz és a teljes színházi eseményhez mint olyanhoz nem férhetünk hozzá, akkor a múlt nyomaiból csak azt tudjuk tanulmányozni, hogy bizonyos egyének és közösségek mit tartottak/tartanak fontosnak és rögzítésre érdemesnek a múlt(juk), illetve a jelen(ük) színházából. Mindez pedig arra utal, hogy a jelen horizontjából olvasva a fennmaradt nyomokat, csupán az rögzíthető, hogy bizonyos egyének és közösségek milyen értelmezéseket és jelentéseket rendeltek (színházi) múltjukhoz és jelenükhöz. Az a retorika és elbeszélés mód (legyen az szöveges, fényképes, filmes, videós vagy másfajta) tanulmányozható tehát, amelyet az előző korszakok használtak (színházi) múltjuk és jelenük megszervezéséhez és értelmezéséhez. Ebből következően pedig csak az vizsgálható, hogy bizonyos egyének és közösségek milyen alapfeltevések alapján, illetve milyen elvek és szempontok szerint rendezték el és népesítették be (színházi) jelenüket és múltjukat.

Mindezt összefoglalva elmondható tehát, hogy a színháztörténet-írás tárgyának *nem* a nyomok alapján konstruálható „előadásszöveg” tekinthető, mint azt Marinis (Marinis 1999, 46.), illetve Fischer-Lichte (Fischer-Lichte 1997) is szerette volna. Mégpedig azért nem, mert egyrészt az előadásszöveg

teljességében nem rekonstruálható, másrészt pedig az előadásszöveg a színházi eseménynek csupán egyik és nem egyetlen összetevője. Sokkal inkább elfogadható az a nézet, amelyet a francia szemiológus, Patrice Pavis képvisel. Pavis szerint, „a színháztudományi kutatások tárgya a színházi tapasztalat (theatrical experience), melyet mind létrehozásának (szerző, színész, rendező, díszlettervező stb.), mind recepciójának (nézők, társadalom, teoretikusok) szempontjából figyelembe kell venni. Olyan tapasztalatról van tehát szó, amely egyszerre intellektuális és emocionális, illetve szomatikus és kinetikus is” (Pavis 2001, 154.). Pavis megközelítése annyiban kiegészítésre szorul, hogy nem szabad figyelmen kívül hagyni (mint a pozitivistáknak a színház történetírás), illetve fetisizálni (mint a marxistáknak a színház történetírás) azt a jelenséget, melyre Maria Shevtsova hívta fel a figyelmet. Jean Duvignaud színházszociológia munkásságát elemezve, Shevtsova azt állította, hogy a színház nem csupán esztétikai törvényeknek engedelmeskedő művészeti esemény, hanem „szociális (social) (azaz közösségi) és társadalmi (societal) (azaz az adott társadalomhoz tartozó) jelenség is” (Shevtsova 2001, 130.). Ebben az értelemben a színházi tapasztalat kontextusa nem csupán járulékos és esetleges külsőség, és nem is az adott esemény kizárólagosan meghatározó eleme, hanem a színházi tapasztalat létrejöttének és lebonyolításának szerves részét képezi. Mindez pedig azért lehetséges, mert a színház nem csupán reflektál az adott társadalom gazdasági, politikai és kulturális diskurzusaira, hanem aktívan vagy kevésbé aktívan formálja is ezeket a diskurzusokat. Azaz a színházi tapasztalat nem csupán olyan *folyamatként* értelmezhető, amely a szöveg²⁶ és az előadás,²⁷ az előadás és a nézők,²⁸ illetve a nézők és a szöveg között zajlik, hanem egyrészt olyan strukturális és hierarchikus viszonylatokkal rendelkező *intézményként* is meghatározható, amely (re)prezentálja a társadalom/közösség alapfeltevéseit, másrészt pedig olyan *jelenségként* is felfogható, amely az adott társadalom kulturális, történelmi, ideológiai és politikai viszonyaiban helyezkedik el. Ebből következően a színház történetírás tárgyát nem lehet csupán a dramatikus szövegre redukálni, viszont azt sem lehet feltételezni, hogy a színház történet csak az egymás után következő előadások történetét tartalmazza. A színház történetírásnak a múlt színházi tapasztalatának ez a komplex és multifunkcionális folyamatként, intézményként és jelenségként való értelmezése állhat a középpontjában. A múlt színházaira vonatkoztatva ennek a komplex és multifunkcionális értelmezésnek is figyelembe kell vennie azonban azt, hogy „a történész tárgyának a meghatározása a konstrukció folyamatának a következménye, melyet a történész hajt végre elméleti premisszái mentén. Következésképp minden egyes színház történetész saját kutatási érdeklődése és elméleti alapvetése szerint jelöli ki tárgyát, azaz konstruálja meg annak a tárgynak a történetét, melyet szubjektív módon választott” (Fischer-Lichte 1997, 342.). Azaz a kortárs (színház)történész elméleti premisszái és gyakorlati munkája is a (színházi és nem színházi) hagyo-

mányok mentén rendeződik, és a (színházi és nem színházi) hagyományok és alternatíváik közös játékán alapul.²⁹

(Színháztörténet-írás): hagyomány és alternatíva

Alternatív létről önmagában nem, csak valamilyen hagyomány mentén lehet beszélni. A hagyomány és az alternativitás nem kizárja egymást, mint azt gyakran feltételezik, hanem éppen ellenkezőleg, értelmezésük egymáson keresztül lehetséges. Hiszen a hagyomány azokban a pillanatokban rögzül hagyományként, amikor megkérdőjeleződik, illetve az alternatív akkor jut jelentőségre, amikor reflektálva a hagyományra, radikálisan vagy kevésbé radikálisan eltér tőle, azaz kibillent a hagyomány által használt elemeket és megközelítési módokat. Sőt a hagyományon belül is létezik olyan alternativitás, amely nem billenti ugyan ki a hagyományt, csupán nagyon finom eszközökkel módosítja azt. Illetve, ennek megfelelően, az alternativitásnak is létezik hagyománya. Következésképp, a hagyomány és az alternativitás fogalmai nem zárt és rögzített entitások, hanem viszonylagos, rugalmas keretek, amelyeknek meghatározása az adott szituációtól és egymástól való viszonyaiktól függ. Ebből következően először a magyar színháztörténet-írói hagyomány alapfeltevéseit elemzem, majd azokat az alternatívákat próbálom meg bemutatni, amelyeken keresztül a hazai színháztörténet-írás hagyományos alapfeltevései átértelmezhetőek.

Bár történetek kortárs kísérletek a magyar színháztörténet-írói hagyomány átértelmezésére (lásd például P. Müller 2003, Bécsy 2000, Kékesi Kun 1999 és Kiss 1999), ennek ellenére a magyar színháztörténeti kutatásokat még mindig azok az elvek és gyakorlatok határozzák meg, melyek az utóbbi tíz-tizenöt évben magyarul megjelent színháztörténeti munkákat működtették. Azaz azok színháztörténet-írói elvek és gyakorlatok, amelyek Peter Simhandl *Színháztörténetében* (1998), John Russell Brown által szerkesztett *Képes színháztörténetben* (1999), és Kerényi Ferenc által szerkesztett *Magyar Színháztörténet* első (1990) és Székely György által főszerkesztett második (2001) kötetében jelentek meg. Mielőtt a színháztörténet-írás alternatíváiról írnék, megpróbálom a kortárs színháztudományban bekövetkezett változások fent bemutatott horizontjából részletesen elemezni az imént említett munkákat, kimutatva azokat az elveket és gyakorlatokat, melyeket képviselnek.

Peter Simhandl *Színháztörténete* rendelkezik mindazokkal az elvekkel, melyek Carlson, Marinis és Fischer-Lichte szerint a hagyományos színháztörténeteket jellemzik. Simhandl az előszóban, a Carlson által elemzett, tapasztalati tudományos módszer segítségével, eleve adottnak tekintett „tények rendezésén” (Simhandl 1998, 7.) és a színház történetét átfogó metanarratíva megalkotásán keresztül empirikus kutatást ígér, mely „a jelenségek gazdag készletét rendezi” (Simhandl 1998, 7.). A jelenségek gazdag készletének el-

rendezéséhez Simhandl a színház történetének metanarratívájául az evolutionista-fejődésvet választja, és a színház történetét eszerint mutatja be „a színház kezdeteitől” „Robert Wilson képszínházáig”. Ezáltal Simhandl folyamatos, koherens történetként láttatja a színház „fejlődését”, melyet a biológiából kölcsönzött metaforahasználata is elárul. A különböző színházi korszakok „gyökereznek”, majd lassú, illetve gyors fejlődés közben „virágznak”, hogy aztán sorsukat betöltve „elhaljanak”, de csupán azért, hogy haló porukból újabb korszak „fejlődjön ki”. Bár „a színház gyökereit” a különböző rítusokban véli felfedezni, az euro-amerika-centrikus színház-történetekhez hasonlóan a színház kezdetét, Simhandl is a görög színházban látja. Ezt a nyugat-centrikus felfogást, az is megerősíti, hogy a kötetben egyetlen fejezet foglalkozik a „Távol-Kelet hagyományos színházával”, illetve a keleti színház csupán akkor kerül Simhandl vizsgálódásainak periferiájára, amikor bizonyos nyugati színházi alkotókra (Artaud, Grotowski, Mnouchkine és mások) termékenyítőleg hatottak. Ennek következtében, bár Simhandl könyve a színház történetét ígéri, válogatásának perspektívája és metodológiája ezt az általános történetet már a könyv első fejezetében a nyugati színházra szűkíti.³⁰ Mi több még ez a horizont is tovább szűkül, hiszen az első és második fejezet nyugat-centrikus perspektíváját, a harmadik fejezetben – hirtelen – felváltja „a német nyelvterület színház[ának vizsgálata] a XX. században”, mely aztán a negyedik fejezetben („Az avantgárd színháza”) ismét visszatér egyfajta euro-amerika-centrikus látásmódhoz. Eme utolsó fejezetben azonban újabb problémákkal találja szembe magát az olvasó. Egyrészt Simhandl a futuristák színházi elképzeléseit és „Wilson képszínházát” ugyanazon színházi hagyomány (avantgárd) különböző fázisaként konstruálja meg, így azonosítva az avantgárd terminusát a lázadással és a kísérletezéssel, másrészt pedig azal, hogy a szerző implicit módon a huszadik századi nyugati színház történetét ezekkel a színházi kísérletekkel teszi egyenlővé, anélkül, hogy a hagyományos színházi gyakorlatokat is megemlítené.³¹ Mindehhez járul még az is, hogy Simhandl átveszi a hagyományos színház-történetek azon premisszáját, mely a drámát részesíti előnyben, minek következtében az irodalomtörténeti kánon által kialakított, szövegcentrikus színház-történetet művel. Mindezek mellett, a hagyományos színház-történetekhez hasonlóan, Simhandl sem reflektál saját pozíciójára, nézőpontjára és elbeszélésmódjára, hanem követi a tizenkilencedik századi realista regény omnipotens elbeszélőjének módszerét, és a tizenkilencedik századi pozitivista színház-kutatás objektív(nek), kívülálló(nek) és érték(elés)mentes(nek látszó) „leíró” stílusát. Így bár Simhandl a színház teljes történetét ígéri, az általa konstruált történet a német színház perspektívájából kialakított euro-amerika-centrikus, a szöveg-színházat előtérbe állító, fejlődésvetű narratíva.

Bár a *Képes színház-történet* szerkesztője, John Russell Brown – Simhandlhez hasonlóan – abból indult ki, hogy a színház efemer jelenség – „minden fenn-

maradó részlet töredékes és sok esetben félrevezető” (Brown 1999, 1.) –, ennek ellenére e könyv célja is, hogy „a színház történetét mondja el a kezdetektől napjainkig, kiemelve annak legfigyelemreméltóbb eredményeit” (Brown 1999, 1.). Következésképp, a könyvet átfogó általános meggyőződés, melyet a tizenhat szerző is oszt, az, hogy létezik (valahol) a színháznak olyan története, amely a szerzők „eltérő nézőpontjaiból” elmondható úgy, hogy „megmarad egyetlen folyamatos és koherens narratíva [...] a kezdetektől napjainkig” (Brown 1999, 4.). A folyamatos és koherens narratíva fenntartását Brown a perspektíva és a horizont rögzítésével látja megoldhatónak: „ez a színház-történet brit, európai és angolszász kultúrák szempontjából íródott” (Brown 1999, 7.). Valóban, a kötetben szereplő tizenhat szerző (tizenöt férfi, egyetlen nő) háromnegyede élt és dolgozott a könyv megírása idején Angliában (kilenc) vagy az Egyesült Államokban (további három), és a tizenhat szerző közül egyik sem érkezett angol nyelvterületen kívülről.³² Bár a szerkesztő – ön-reflexióról tanúbizonyságot téve – beismeri, hogy „ez a korlátozás időnként kockára teheti az elbeszélés hitelét”, mindez nem magyarázat arra, hogy a könyv címe a színház teljes történetét ígéri bármiféle korlátozás nélkül.³³

A nyugati orientáció nemcsak a választott horizont tekintetében problematikus, hanem abban is, ahogy a szerzők megpróbálják a különböző színházi formák és hagyományok változatosságát egyetlen, a kronológia által összefűzött narratívába rendezni. Míg csupán két fejezet (63 oldal a 499-ből) mutatja be a nyugati világon kívül eső színházakat, addig a könyv tizenegy fejezete foglalkozik elsősorban az európai színházzal a görögöktől a XIX. századig, amikor is a horizont hirtelen kitágul, hogy az európai színházi hagyományokra épülő amerikai színházakat is magába foglalja. Erre a felfogásra utal a szerkesztőnek azon megjegyzése, miszerint a színház története „elsősorban európai, később amerikai kontextust kíván, amely aztán fokozatosan kiterjed az európai nyelvek és kultúrák által befolyásolt országok felé” (Brown 1999, 8–9.). Következésképp a könyv megközelítésében a kontextus kiterjesztése azért szükséges – tudatosan vagy nem tudatosan –, hogy a nyugati színház expanziója bemutatathatóvá válhasson. Ezt a kulturális kolonizációt viszont úgy prezentálja és értelmezi, mint „szükség” és „természetes” folyamatot.

A világszínházra való kitékintés különösen problematikus a könyv utolsó fejezetében, ahol is az alapkérdés az, hogy a világ színpadai hol helyezkednek el. Brown megközelítéséből épp az derül ki, hogy főleg (1) azok a társulatok és színházi alkotók számítanak, amelyek/akik a nyugati színházi központokban léptek fel, illetve (2) azok a nem-nyugatiak, amelyek/akik utat találtak a nemzetközi színházi piacra, és nyomot hagytak a nyugati színházi fesztiválok színpadjain, valamint (3) azok a nem nyugati társulatok/alkotók, amelyek/akik nyugati színházi formákat sajátítottak el. Ebben az értelemben is, a *Képes színháztörténet* a nyugati színházat követi, s valódi célja a nyugati (típusú) színház „legfigyelemreméltóbb eredményeinek [természetes] ünneplése”

(Brown 1999, 1.). Csakúgy, mint Simhandl könyve, illetve a nyugati színház-történet-írás általában, a *Képes színház-történet* is a művészettörténet olyan fel-fogásához kapcsolódik, mint azt Ella Shohat és Robert Stam kifejtette, amely „folytonosan Európát – a legszélesebb értelemben, a kolonizáció által bevezetett új-európaiakat is beleértve – tekinti normatív kulturális referenciának. Ez az elképzelés a hivatalos történelemfelfogással folyamatos kölcsönhatásban létezik, mely Európát a jelentés különleges forrásaként, a világ gravitációjának középpontjaként, illetve a világ árnyékának ontológiai „valóságaként” állítja be. Ez az euro-centrikus történelemfelfogás úgy tekint Európára, mint az egyetlen legitim kultúrára, az egyetlen narratívára, az esztétikai teremtés egyetlen lehetséges útjára. S mindezt úgy teszi, hogy egyetlen lokális perspektíva válik „központivá” és „univerzálissá” (Shohat és Stam 1998, 27–28.). Mi több, Európa terminusa is Nyugat-Európával identifikálódik nemcsak a *Képes színház-történet*ben, hanem a művészettörténet hagyományos elképzelésében és Simhandl imént elemzett könyvében is.

Simhandl könyvéhez hasonlóan, a *Képes színház-történet* narratívája is a fejlődéselv mentén rendeződik el. A fejezetekben a fontosabb szerzők, híres drámák és előadók bemutatását követően, az egyetlen, koherens narratíva fenntartása progresszív változásokat igényel, amelyet az innováció, az újdonság, az eredetiség vezet, és amelyeknek az elrendezése ismét a biológiából kölcsönzött metaforák szerepeltetésével történik. Így az adott színházi korszaknak „kezdeté”, a színház történetének „születése”, „fejlődése”, „aranykora” vagy „tetőpontja” van, melyet „hanyatlás” követ, melyet a fejezet vége le is zár. Ezek a metaforák nemcsak az adott korszak történetét rendezik el, hanem úgy prezentálják a nyugati színház történetét, mint egyetlen, természetes és töréseket produkáló, de folyamatos fejlődés folyamatát.

A terminológia összevisszaságot (a dráma, előadás és színház terminusok gyakran felváltva használatosak, mintha szinonimák lennének) leszámítva, sem a szerkesztő, sem az egyes fejezeteket író szakértők nem tisztázták a színház terminusát vagy legalább azt, hogy ők mit értenek ezen. A legmeszebb Brown jutott, aki a bevezetőben az új és a populáris művészeti formákkal kapcsolatban azt írta, hogy ezeket csak akkor említjük, amikor „a könyv fő fókuszában kapnak helyet, ami nem más, mint a színészek által előadott nézőknek szóló élő előadás” (Brown 1995, 4.). Brown itt Eric Bentley már említett színházleírását dolgozta tovább, de Bentley-hez hasonlóan, Brown sem tisztázta ezeknek a fogalmaknak a jelentését, hanem feltételezte, hogy mindenki (szerzők és olvasók) számára adottak. Emellett a könyvet nem érintették meg egy kicsit sem azok az elméleti megközelítések, amelyeket a kortárs történettudomány, irodalomtudomány és részben színház-tudomány is alkalmazhatónak vél a történeti tárgyú kutatásokban. Simhandlhez hasonlóan, Brown könyve is pozitivistá elveket követ, irodalomorientált hierarchiát állít, melynek csúcsára az írott szöveget és szerzőjét helyezi, és marginalizálja

a nem nyugati és írott szöveget nem használó/létrehozó színházakat. Brown könyve fenntartja, mi több, meg is erősíti azt a felfogást, hogy a nyugati, ezen belül is a nyugat-európai színház története azonos a színház teljes történetével, amely egyetlen, egységes, bár töréseket produkáló narratíván keresztül bemutatható.

Bár a Kerényi Ferenc által szerkesztett *Magyar Színháztörténet 1790–1873* alapvetően nem a világ színházának történetét kívánja bemutatni, hanem „a hivatalos magyar nyelvű színjátszás történetét”, ennek ellenére problémafelvetését és módszertanát illetően nem tér el sem a Simhandl, sem a Brown által képviselt elvektől. Mint azt Székely György bevezetője kifejti, a könyv feladata, hogy a Kelemen László-féle társulat előadásától (1790. október) datált „hivatalos magyar nyelvű színjátszás [...] kétszáz éves útját feltárja és elemezze” (MSZ I. 1990, 7.). A feltárást végző archeológus-színháztörténész pozíciójából a múlt „útja” adottnak és (részlegesen, de) megőrzötnnek tételeződik, amely az ún. tudományos empirikus módszerrel feltárható. A bevezetőben megfogalmazott cél olyan „szintézis” (MSZ I. 1990, 9.) létrehozása, amely „az adatok összefoglalását” nyújtja és a legújabb kutatások („résztanulmányok”) eredményeit pedig megpróbálja beilleszteni a „fejlődési folyamatba” (MSZ I. 1990, 8.). Mindezt az objektivitás illúziójával, mintha egyetlen, önmagában, előzetesen létező színháztörténeti folyamatról lehetne beszélni, és ennek „hiteles” és „objektív” rekonstrukciójára tehetnének kísérletet. A könyv fejezetcímei a „születés–harc–elért állapot–út a jövőbe” sémát követik, és teleologikus célra, a múlt eseményeinek végleges lezártóságára, egységes „útra” és célirányos fejlődésre utalnak. A könyv módszertana a színháztörténeti kutatások általános problémáját – miszerint „lehetetlen az előadásonként változó színészi alakítást hitelesen rögzíteni, de majdnem ilyen lehetetlen egy színházi előadást a maga teljességében rekonstruálni” (MSZ I. 1990, 8.) – az „egyetlen járható útnak” tételezett, az adott korszak tipikusnak mondható „színjátéktípusait” rekonstruálva látja megoldhatónak. Azaz „egy-egy korszak jellegzetes színjátéktípusait lehet a rendelkezésre álló adatokból feltárni, tipizálni és beilleszteni a fejlődési folyamatba” (MSZ I. 1990, 8.). Következésképp a kézikönyv a magyar nyelvű hivatásos színház „fejlődési folyamatát” (le)zárt korszakonként mutatja be, s ezek a korszakhatárok politikai, illetve társadalmi események (1873 – Pest–Buda–Óbuda egyesítése például) mentén állítódnak. A magyar színház teljes történetét tehát a társadalomtörténet által fontosnak tartott dátumok alapján próbálják elrendezni a szerzők, mégpedig úgy, hogy a múlt színházi eseményei térben és időben elválasztva szituálódnak, amelyre a jelenből az objektivitás reményében (illúziójában) nyílik rálátás.³⁴

A Székely György által főszerkesztett *Magyar Színháztörténet 1873–1920* szintén „átfogó képet kíván nyújtani a korszak hazai színházművészetének legjellegzetesebb vonásairól, legfontosabb változásairól és a változások tendenciáiról” (MSZ II. 2001, 7.). A könyv kezdő korszakhatára adott volt, a záró

korszakhatár viszont szintén politikai, történelmi esemény mentén szituálódott, az 1920-as év trianoni szerződése által. A többszerzős kötet szintén a teljesség igényével íródott, és a szerkesztést hasonló elvek vezették mint az első kötetét, azaz a teljességre való törekvés, a múlt eseményeinek objektív rekonstrukciója és egységes, koherens narratíva, még ha ez a többszerzősségből következően néha töréseket is tartalmazott. A kötetekben használt szerkesztési elveket Székely György a *Színháztörténet-írásunk alapelvei* című tanulmányában úgy összegezte, hogy míg a Bayer József és P. Kádár Jolán nyomdokain haladó első kötet „a fejlődési folyamatot 1873-ig mutatta be” (Székely 2001, 1.), addig a 2001-ben megjelent második kötet „az 1873–1920 közti időszakot dolgozta fel [és] a szerkesztés ugyanazokat az elveket alkalmazta, mint amelyek az első kötet elkészítésekor hasznosnak bizonyultak” (Székely 2001, 1.). Mindezen elvek továbbvitele azért (volt) lehetséges, mert Székely a magyar színháztörténet-írás „elmaradottságát” nem a Kékesi Kun Árpád által felrótt „elméleti reflektálatlanságban” és „a pozitivistá elgondolás büvke-réből való kiszakadás elmulasztásában” (Kékesi Kun 1999, 30.) látta, hanem abban, hogy „a magyar színháztörténet-írás [...] évtizedeken keresztül elfelejtette végigjárni a felelősségteljes pozitívizmus *kihagyhatatlan* útját, nem végezte el kötelező házi feladatát” (Székely 2001, 4. – kiemelés tőlem, I. Z.). Következésképp Székely nemcsak a színház történetében tételez fejlődést, hanem a színháztörténet-írás diszciplináján belül is. Csak így érthető, hogy Székely a pozitivistá felfogást nem a színháztörténetről való gondolkodás egyik lehetőségének, azaz egyik alternatívájának tekintse, hanem a „fejlődés” szükséges és kikerülhetetlen fázisaként lássa. Mindenesetre Székely is felhívja a figyelmet arra, hogy elérkezett az idő „a nyelv- és irodalomtudományok számára felkínált új szemléleti módok és elemző módszerek” színháztudományba való applikálására, úgy hogy módszereit „a szakterület sajátosságainak figyelembevételével kell kialakítani” (Székely 2001, 6.). Viszont, amikor a színháztörténet-írás tárgyának („rendkívül bonyolult hatásesszközökkel alkotó sajátos társadalmi cselekvés: az előadás, az, amit a néző látott” [Székely, 2001, 7.]) vizsgálatát újraértelmezhetné, akkor csupán „az eddig is meglévő, de (nem elég szakszerűen feltárt) kellőképpen nem hasznosított színjáték-történeti forrásoknak a kutatásba való bevonását” (Székely 2001, 8.) szorgalmazza. S bár részletesen kifejti, hogy melyek lennének ezek a források (sugópéldányok, rendezőpéldányok és zenekari partitúrák-vezérkönyvek anyaga, valamint a „különböző példányokban fennmaradt szerzői-rendezői instrukciók, [...] illetve a szereplők szövegeiben közvetve adott utasítások” (Székely 2001, 8.)), említést sem tesz arról, hogy milyen módszerekkel, milyen perspektívából, milyen elméletek mentén és hogyan lehetne ezeket a nyomokat tanulmányozni. Ezzel implicit módon színháztörténet-írásunk (?) *alapelveivé* (?) ismét azt a pozitivistá ún. tudattalan metodológiát avatja, amely így a színháztörténeti kutatások egyetlen alapelvevé válik.³⁵

Kétségtelen tény, hogy a *Magyar Színháztörténet* első és második kötetének, illetve a kötetek fejezeteit író kutatók munkájának köszönhetően mára a színháztudomány (elmélet és történet) önálló diszciplínaként jelenhet meg a tudományok között,³⁶ illetve, hogy a hazai színháztörténetnek is sikerült elszakadnia a kizárólagos irodalmi orientációtól, azaz a kutatások középpontjában már nem egyedül a szöveg (dráma) áll, hanem a színházi elemek is megjelennek. Mindezek ellenére azonban a magyar színháztörténet-írói hagyományra is termékenyítőleg hathat a kortárs nemzetközi színháztudomány eredményeinek az alkalmazása. Következésképp az *Alternatív színháztörténet – A színháztörténet-írás alternatívái* a kortárs színháztudomány alapfeltevéseit magáévátéve, a hazai kezdeményezések nyomán haladva (lásd P. Müller 2003, Bécsy 2000, Kékesi Kun 1999, Kiss 1999, Kerényi 1981 és Székely 1961) és Székely fent említett felhívásának eleget téve (lásd Székely 2001) próbál meg a magyar színház(történet-író)i hagyomány átértelmezésére kísérletet tenni.

Az *Alternatív színháztörténet* egyrészt a XIX. és XX. századi magyar színházban a kortársak, illetve a színháztörténet-írói hagyomány által reformnak, avantgárdnak, amatőrnek, kísérletinek, progresszívnek, alternatívának stb. tekintett színházak töredékes feldolgozását próbálja megvalósítani. Ebben az értelemben tehát, azoknak a pillanatoknak az újraértelmezésére tesz kísérletet, amikor a kortársak, illetve a színháztörténet-írói hagyomány szerint a magyar színház hagyományai megváltoztak, illetve amikor a magyar színház hagyományainak az átírására és megváltoztatására történt kísérlet, még ha ezek a változtatások ideiglenesek maradtak, illetve következmény-nélkülivé is váltak. Másrészt pedig, mivel a múlt csakis a jelenből konstruálható, az *Alternatív színháztörténet* a jelen horizontjából a múlt alternatívának tekinthető színházi jelenségeit kívánja értelmezni, azaz olyan jelenségek után kutat, amelyeket a kortársak illetve a színháztörténet-írói hagyomány eddig nem tartott jelentős színházi eseményeknek, viszont a jelen perspektívájából ezek az események valamilyen szempontból igen jelentős változást indukáltak a magyar színházi hagyományban.

A *színháztörténet-írás alternatívái* pedig ezen a – részben öröklött, részben újrakonstruált – korpuszon belül keresi a színháztörténet-írás alternatíváit, azaz a hagyományos színháztörténet-írás módszertani és metodológia alapfeltevéseinek átírását és az irodalomelméletben, a szociológiában, az antropológiában és más tudományágakban már meghonosodott elméleti iskolák (szemiotika, dekonstrukció, befogadás-elmélet, új-historizmus, kultúratudomány stb.) módszereinek a hazai színháztörténet-írásban való alkalmazását. Ezt a metodológiát alapvetően a metanarratíva hiánya jellemzi (lásd Fischer-Lichte 1997, 342–343.), és az interdiszciplinaritás (lásd Shevtsova 2001, Pavis 2001 – kritikáját lásd Case 2001) elveinek a megjelenése hatja át.³⁷

Bár átfogó és összefoglaló jellegű munka még nem készült a hazai alternatív színházokról,³⁸ az *Alternatív színháztörténet – A színháztörténet-írás alternatívái* sem kecsegtet azzal a reménnyel, hogy az alternatív(nak tekinthető) színház-

zak teljes történetét mondja el a kezdetektől napjainkig. Mi több, még azt sem állítja, hogy az elemzett színház/alkotó teljes repertoárjának a bemutatását – valamifajta egységként szemlélve – képes lenne elvégezni. Mégpedig azért nem, mert az *Alternatív színháztörténet – A színháztörténet-írás alternatívái* nem tételez olyan metanarratívát, amelyből az alternatív(nak tekinthető) színházak/alkotók története folyamatos és koherens narrativa mentén, valamilyen egységelvet feltételezve, és a fejlődésmodellt alkalmazva bemutatható lenne. Az „egészre törekvés” helyett, az *Alternatív színháztörténet – A színháztörténet-írás alternatívái* tudatosan a lineáris-kronologikus fejlődés-elvet felfüggesztve, fragmentumok mentén, mikro-történetekként³⁹ próbálja re-konstruálni a folyamatos törésekkel működő hagyományt és ennek pillanatnyi alternatíváit. Az „egységre törekvés” már csak azért is lehetetlen vállalkozás, mert ezt a színháztörténetet sok szerző, sok szempontból közelíti meg. Minden egyes szerző maga határozza meg azt a perspektívát, metodológiát és az általa kialakított tárgyat is, mely a tárgyra való reflektáltságot és a szerző saját metodológiájára és helyzetére való önreflexiót is biztosítja. A reflektáltság mentén az *Alternatív színháztörténet – A színháztörténet-írás alternatívái* mindezt úgy teszi, hogy egyrészt lehetőleg megjelenjenek benne az alternatív(nak tekinthető) magyar színházi alkotóknak Magyarországon és külföldön bemutatott előadásai, másrészt pedig, hogy az elemzett magyar színházi jelenségek európai kontextusban helyezkedjenek el.

Problémafelvetését és módszertanát illetően tehát az *Alternatív színháztörténet – A színháztörténet-írás alternatívái* egyrészt kísérletet tesz a nemzetközileg jelenleg fontos szerepet betöltő tudományos irányzatoknak a bevezetésére a hazai színháztudományba, másrészt pedig ezeknek az irányzatoknak a segítségével megpróbálja felülvizsgálni a hazai színháztörténet-írói hagyományt. Következésképp az önálló tanulmányokból álló *Alternatív színháztörténet – A színháztörténet-írás alternatíváiról* elmondható, hogy nem előadás-, nem dráma-, nem épület- és nem díszlet-, illetve jelmeztörténet, hanem az alternatív(nak tekinthető) színházi eseményeknek a jelen nézőpontjából történő re-konstruálásában érdekelt. Metodológiáját illetően pedig kijelenthető, hogy nem tételez szakadékot a múlt és a jelen között, nézőpontjai reflektáltak és helyhez kötöttek, valamint nem törekszik a(z amúgy is elérhetetlen) teljességre – még elméleti szinten sem.

1 Az *Alternatív színháztörténet – A színháztörténet-írás alternatívái* című kutatás az *Új Magyar Irodalomtörténet* címet viselő projekt része (lásd erről Szegedy-Maszák 2003). A már elkészült szövegek a következő helyen tekinthetők meg: www.btk.elte.hu/ohit/alternativ_szh.htm

2 A színháztörténetnek mint diszciplinának a történetét lásd R. W. Vince *Theatre History as Academic Discipline* című tanulmányában (Vince 1989).

3 Ez az értelmezés, bár nagyon elterjedt gyakorlatot követ, kizárja a színház többi elemét, azaz a színészeket, az előadást, a

nézőket stb. és viszonyaikat. Sőt ez az értelmezés gyakran úgy használja a fizikai objektum megnevezését, mint annak a jelenségnek a szimbolikus helyettesítőjét, amely általában épp ebben a fizikai objektumban realizálódik. A színházat fizikai objektumként meghatározó felfogás található például Staud Géza *Magyar Színházlexikon* című könyvében (Staud 1976, 345.), valamint az *Új Magyar Lexikon*ban (ÜML 1962, 240.), a *Magyar Értelmező Kéziszótár*ban (MÉK 1972, 1291.) és a *Magyar Larousse*-ban (ML 1994, 745–746.) is.

4 Bentley könyve 1964-ben jelent meg, magyarul 1998-ban Földényi F. László fordításában.

5 Erre a definícióra épültek a színházszemiotika (Eco 1999, Elam 1980, de Marinis 1987, Fischer-Lichte 1982 és 1995, és Aston és Savona 1989) és a színházfenomenológia (State 1985, Wilshire 1989) alapművei, valamint a színházkritika (Wardle 1992, Nightingale 1998), illetve a színházi kurzusok (Wilson 1985) tankönyvei is.

6 Az itt felsorolt kategóriák mind Bentley-től származnak.

7 Augusto Boal brazil színházrendező, színházelmélet-író, tanár és politikus említette a következő példát, amikor a „Theatre of the Oppressed” (Elnyomottak Színháza) elméletéről és gyakorlatáról beszélt egy 1995-ös manchesteri előadásában. „Buenos Airesbe mentem. Mint mindig, most is utcaszínházat akartam csinálni. [...] Ebben az időben az argentin törvény szerint egyetlen argentin sem halhatott meg éhezés következtében. Argentinként, ha az ember rendelkezett személyi igazolvánnyal, akkor elvileg joga volt hozzá, hogy bemenjen bármelyik étterembe, és azt rendeljen, amit szeretett volna, kivéve bort és desszertet. [...] Az elkészített előadás középpontjában fiatal férfi állt, aki felkeresett egy éttermet. [...] A jeleneteket úgy próbáltuk, ahogy majd az utcán szeretnénk volna előadni. Aztán valakinek briliáns ötlete támadt: »Figyeljete, ahelyett, hogy az utcán adnánk elő ezeket a jeleneteket, miért nem megyünk ebédidőben egy zsúfolt étterembe?» [...] A következő nap pontosan ezt tettük. Bementünk egy elegáns étterembe, protagonistánk, aki nem volt sem erőszakos, sem agresszív, hangozatosan a következőket rendelte: »Sült húst bur-

gonyával és két tojással, de semmi esetre sem szeretnék bort vagy desszertet.« Amikor az étel megérkezett, szívvel-lélekkel befalta az egészet, ahogy szerepe megkívánta. Ezen mindenki, még az étterem vezetője is nevetett. Ez volt az első felvonás. A második felvonás alatt senki sem nevetett. A második felvonás akkor kezdődött, amikor a fiatalember a számlát kérte. Amikor a számla megérkezett, megnézte, [...] aztán felmutatta személyi igazolványát, s felállt, hogy induljon. Az étterem vezetője megkérdezte, ki fogja kifizetni a számlát. A színész erre azt válaszolta: »Fogalmam sincs, de azt tudom, hogy én nem. A törvény megengedi.« Az étteremvezető ki akarta hívni a rendőröket, amire mi előzőleg számítottunk, s bele is írtuk a forgatókönyvünkbe. Ekkor az ügyvédet játszó színészünk figyelmeztette az étterem vezetőjét, hogy ha kihívja a rendőröket, a rendőrök őt viszik el, mert a törvény a fiatalembert védi. Majd elmondta a törvényre vonatkozó információkat. [...] Ezt vita követte, amelyhez számos jelenlévő hozzászólt. [...] Végül mindenki bekapcsolódott, mivel valós szituáció volt számukra, nem pedig előadott színdarab.” (Boal in Delgado és Heritage 1996, 22–23.)

8 A fenti példában Eco a keret-konceptióját abban az értelemben használta, amelyet az amerikai szociológus, Erving Goffman alakított ki *Frame Analysis* című könyvében. Goffman úgy érvelt, hogy „az esemény meghatározása együtt épül fel az eseményt meghatározó elvekkel – legalábbis a társadalmi eseményeknél – és saját szubjektív részvételünkkel. A keret kifejezését használom akkor, amikor ezekre az általam azonosítható alapvető elvekre utalok.” (Goffman 1974, 11.) Goffman felfogása szerint a keret nem szilárd és objektív entitás, mint a festmény fából készült, szilárd kerete, hanem a szó etimológiáját alapul véve úgy tekinthető, mint azoknak az erőknél a szimbolikus reprezentációja, amelyek meghatározzák az adott esemény megtapasztalását. A keret kifejezés tehát azokra a taktikákra és stratégiákra vonatkozik, amelyeket a résztvevők használnak az adott helyzet megszervezésére és meghatározására. Így a keret használatként, a felfedezés pozíciójaként és a kognitív folyamatok értelmező formájaként és retorikai alakzataként képzelhető el.

9 Boal szándékosan választotta ezt a gyakorlatot, amelyet elméleti írásaiban „láthatatlan színháznak” nevez. A láthatatlan színházban, mint azt Boal manchesteri előadásában is kifejtette, „az elképzelés, hogy nem tudjuk és nem figyelmeztetnek: egy színész (actor) [A] jelenlétében vagyunk, mindig arra ösztönözött, próbáljak olyan színházi formákat találni, amelyben a néző (spectator) [C] „spect-actor-rá” [A, C és talán B is] válhat” (Boal in Delgado és Heritage 1996: 24.). Boal itt magyarra lefordíthatatlan szójátékkal él, mivel a nézőre vonatkozó angol kifejezést (spectator) formálja át „spect-actor”-rá, azaz néző/színészre (lásd Boal 1992). Mindezt pedig Boal láthatatlan színháza úgy éri el, hogy nem hagy semmilyen jelet, amelyből a jelenséget színházként ismerhetnénk fel, hiszen a láthatatlan színház megvalósításához olyan aktív és kreatív néző/színészekre van szüksége, akik beavatkoz(hat)nak az események menetébe és alakításába azáltal, hogy elképzeléseiket és gondolataikat kifejezik. Boal spect-actorai így befolyásolni tudják az adott esemény kibontakozását, és ezzel előkerülhetnek azok a vélemények is, amelyeket a hagyományos színház elnyom és (el)hallgatásra kényszerít. Boal láthatatlan színháza így egy adott közösség, illetve társadalom látható és lát(hat)atlan, kimondható és kimond(hat)atlan társadalmi, politikai és ideológiai viszonyait és határait hozza felszínre, és – a színház ősi görög etimológiai értelmében – „szolgáltatja ki a nézésnek”.

10 Boal kísérlete arra is felhívja a figyelmet, hogy a színházban, a televízióban, a médiában, illetve a mindennapi életben található események nem saját lényegüket tekintve különböznek egymástól. Hiszen ezek az események, csakúgy, mint a Boal által említett értermi esemény felismerése és értelmezése keretezésüktől és a keretezések felismerésétől függnak. A keretezés relatív volta azonban etikai dimenziókat is előtérbe állít. A kandi kamera alkalmazása során például az éppen filmre vett egyén nincs tudatában annak, hogy éppen egy adott valóság-show protagonistájaként keretezték. Így az egyén olyan cselekvéseket is végrehajt(hat), amelyeket sohasem tenne meg, ha tudná, hogy a kamera éppen protagonistaként állítja őt nézők elé, azaz „kiszolgáltatja a nézésnek”.

11 Boal nemcsak felhívta a figyelmet erre az elméleti problémára, hanem demonstrálta gyakorlati megvalósítását is (lásd még Boal 1998 és 1999). Boalnak a hagyományos színház implicit formában elutasító gesztusa arra is felhívja a figyelmet, hogy a színház (Bentley által és Brook által is) instrumentálisnak és feleslegesnek tekintett elemei fontos funkciókat tölt(het)nek be a színházi esemény keretezése és felismerése során. Mi több, ezek az elemek a színház eseményének ugyanolyan fontos résztvevőivé válhatnak, mint az előadás és a nézők között végbemenő folyamat. Ez azért lehetséges, mert a színház nem csupán művészeti tevékenység, hanem szocio-kulturális jelenség is, amelyben a színházba járás eseménye ugyanolyan fontos (ha nem fontosabb), mint az, ami a színpadon történik. Társadalmi funkciójukon kívül ezek az instrumentálisnak tekintett elemek a színházi keret meglétének a kifejezésére is használhatóak, azaz figyelmeztetik a résztvevőket: színházban vesznek részt. Ezeknek az elemeknek a hiányában könnyen megtörténhet, hogy az ott lévők elmulasztják felismerni, hogy amit látnak, illetve amit csinálnak, nem más, mint színház. Ezt használta ki szándékosan Boal láthatatlan színházának értermi előadása is.

12 Az olvasó a színháznak a hagyományostól eltérő megjelenéseit Bim Mason *Street Theatre and Other Outdoor Performance* (Mason 1992), Baz Kershaw *The Radical in Performance* (Kershaw 1999) és *The Politics of Performance* (Kershaw 1992), illetve Jan Cohen-Cruz *Radical Street Performance* (Cohen-Cruz 1998) című könyveiben találhatja meg bővebben.

13 A színház terminusnak a bővebb értelmezését lásd Imre (2003, 13–27.).

14 Mivel itt a kulturális performansz értelmezéséről nem lesz szó, a terminus eltérő megközelítéseit lásd Jansen 1957, Singer 1959, States 1996, Carlson 1996 és Clifford 2001.

15 Mivel Fischer-Lichte *A színház mint kulturális modell* című tanulmánya meglehetősen alaposan és részletességgel elemzi ezeket az elképzeléseket, eltekintek ezek bemutatásától (lásd Fischer-Lichte 1999).

16 Lásd még Székely 2001, Fischer-Lichte 2001, 13–14., vagy Brown 1999 például.

17 A „megvan” kifejezést szándékosan tettem időzőjelbe. Ezzel azt próbáltam meg je-

lezni, hogy, ami *megvan*, az nem más, mint a mű, azaz papír és nyomdafesték. Ez a mű csak az olvasás aktusában realizálódik szöveggként. Lásd Barthes 1996, 67–74.

18 Lásd erről az irodalomtörténet-írás területén Kulcsár Szabó Ernő 1995, 5–17.

19 A narrativitásról magyarul bővebb szakirodalom található a Thomka Beáta által szerkesztett *Narratívák 3. A kultúra narratívái* című könyvben megjelent tanulmányokban (Thomka 1999), White 1997-es könyvében, valamint *Az elbeszélés módozatai* című tanulmánykötetben (lásd Józán et al. 2003).

20 A tapasztalati tudományos módszer olyan – Carlson által problematikusnak tartott – modellre épül, mely szerint az elmélet az ismert „tények” magyarázatára használatos, illetve általa megjósolható a későbbi adatok felfedezésére és megjelenítésére. Azaz „minden egyes elmélet abban a reményben halad előre, hogy hiteles és megfelelő bizonyíték után, elfoglalja helyét az elfogadott tények testében és további elméleti spekuláció melegágyát képezi” (Carlson 1991, 274.).

21 A hagyományos színháztörténetek dokumentumfelfogásának problematikusságáról lásd Marinis 1999.

22 Ebben a kontextusban megkockáztathatók a következő feltételezések is. Bár a színháztörténet-írásban Aiszhülosz nevének említése a drámaíró képzetét idézi, a történetíró, Hérodotosz úgy jellemezte őt, mint „aki több mozdulatot talált ki, mint amennyi hullám van a tenger vizén”. Ebből viszont arra lehet következtetni, hogy a kortárs Hérodotosz számára Aiszhülosz elsősorban színházi koreográfusként és nem drámaíróként vált jelentőssé. Shakespeare-rel kapcsolatban is hasonló lehet a helyzet, hiszen a kortársak közül – az első modern, (szerzői jogokat követelő és színházi szövegeinek összes kiadását először [1616] megjelentető) „author”-nak tekinthető –, Ben Jonson tartotta őt elsősorban jelentős drámaírónak az 1623-ban megjelent Folió kiadás előszavában. Jonsonnal ellentétben, maga Shakespeare viszont egyáltalán nem fordított figyelmet dramatikus szövegeinek kiadására, ezért nem rendelkezünk sem Shakespeare-kézirattal, sem Shakespeare által autorizált nyomtatott kiadással. Ez a tény azért jelentős, mert egyrészt rávilágít a jelen gyakorlat azon felfogá-

sának hiányosságára, amelyben Shakespeare szövegeit – „eredeti”, illetve a szerző által autorizált változat megléte ellenére is – zárt és rögzített entitásként kezelik. Ezt demonstrálja az a fordítói gyakorlat, amelyben a magyar nyelvű kiadások nagyon ritkán tüntetik fel, hogy a fordító milyen/melyik kiadásból dolgozott, annak ellenére, hogy egy szövegnek több változata és kiadása is létezik. (Két verziója létezik többek között a *IV. Henriknek*, a *Hamletnek*, a *Troilus és Cressidának*, az *Othellónak*, a *Lear királynak* stb. például.) Másrészt ez a tény azért is tekinthető jelentősnek, mert Shakespeare, aki nem foglalkozott drámáinak kiadásával, pontosan nyomon követte szonettjeinek (*Szonettek*, 1992–96) és eposzainak (*Venus és Adonis*, 1593, illetve *A Luctretia meggyalázása*, 1594) publikálását. Feltételezhető tehát, hogy míg a szonett-, illetve az eposzírást Shakespeare valószínűleg olyan irodalmi munkának tekinthette, amelyhez nyomtatott változat is hozzátartozik, addig a dramatikus szövegek nyomtatott megőrkítését nem. Ebből viszont arra lehet következtetni, hogy az Erzsébet-kori színházban és Shakespeare gyakorlatában a dramatikus szövegnek egészen más státusza lehetett, mint azt a jelen színháztörténet-írás szöveg-centrikus hagyománya feltételezi (lásd még Shepherd 1991, illetve Thompson 1991).

23 Ezt a felfogást nagyon pontosan mutatja a hazai színháztörténet-írás, amely a magyar színház keletkezését a tizenennyolcadik század utolsó negyedére teszi. Bár megemlíti a korábbi színházi jelenségeket (iskolai színjátszás, népi szokások, kastélyszínházak például), ezeket nem tekinti a hivatalos (értsd hivatásos) magyar színház részeként. Tulajdonképpen itt lenne az ideje a tizenennyolcadik század előtti nagyon gazdag és szerteágazó színházi hagyománynak (azaz hagyományoknak) egyenrangú félként való beemelésére a magyar színháztörténetbe.

24 Az emlékhelyekről lásd Pierre Nora tanulmányát Nora 1999.

25 A dokumentum mint emlékmű értelmezésről lásd Marinis 1999.

26 Itt a szöveg kitágított értelmezését használom, amely szerint minden az előadáshoz felhasznál(ha)t(ó) elem (anyag, írott szöveg, gondolat, imidzs, mozdulat, fény stb.) szövegnek minősülhet.

27 Az előadás terminusa a Marinis-féle előadásszöveg terminusára megy vissza, és „különböző típusú jelek, kifejező eszközök vagy akciók komplex hálózataként lehet elképzelni” (Marinis 1999, 25.).

28 A néző(k) terminust pedig abban az értelemben használom, ahogy azt Eugenio Barba is tette a *Négy néző* című tanulmányában: „A „néző” kifejezés nemcsak azokra vonatkozik, akik az előadás körül gyülekeznek. A színész és a rendező is részben néző: aktív az előadás létrehozásában, de nem uralja annak jelentését” (Barba 1999, 26.).

29 A kortárs színháztörténet-írás elméleti horizontjának és gyakorlati megvalósításának változásáról bővebb szakirodalom olvasható Jacky Bratton *New Readings in Theatre History* (lásd Bratton 2003) című könyvében és a W. B. Worthen és Peter Holland által szerkesztett *Theorizing Practice – Redefining Theatre History* (lásd Worthen és Holland 2003) című munkában.

30 A kulturális hegemonia színház(történet)i problematikájáról lásd McConachie 1989.

31 Ennek a felfogásnak a problematikusságáról lásd Woods 1989.

32 Lásd a Közreműködők felsorolását, Brown 1999, VII.

33 Az angol nyelvű kiadás címe *The Oxford Illustrated History of Theatre* (*Oxfordi Illusztrált Színháztörténet*) és a könyv borítója is azt állítja, hogy ez „a világszínház páratlan története (the unrivalled history of world theatre)” (Brown 1995).

34 A záró korszakhatárról írva a következőt találhatjuk: „A teljességre való törekvés azt sugallta volna, hogy a megírás éveiben legyen ez a dátum. Ettől azonban két okból el kellett állni. Eddigi tapasztalataink szerint még túl közeli ezek az évtizedek, inkább a szakkritika tárgyát alkothatják, s nem a történetírását. Kevés az idevonatkozó rész tanulmány.” (MSZ I. 1990, 9.)

35 Mint azt Székely a tanulmány konklúziójában kifejti, „a történetírás mint rekonstrukció félreértett és ezért elutasított igényre válaszolva. A történész [...] nem rekonstruálni akar, hanem az eddigénél sokkal alaposabban meg szeretné ismerni, »felidézni« a múltat. Az ő számára az »ősrégi szellemeket« az eddig talán még felderítetlen, vagy csak fe-

lületesen kezelt, tárgy-specifikus források jelentik. Ehhez, persze, nem csak szorgalom, de fantázia is kívántatik.” (Székely 2001, 11.)

36 Ennek némiképp ellentmond az, hogy a Magyar Tudományos Akadémián a színház-tudomány még mindig az irodalomtudomány egyik alosztályaként szerepel.

37 Shevstova szerint az interdiszciplinaritás „legjobban a diszciplínák olyan dialógusaként lehetne leírni. Ez a dialógus különböző – elméleti és metodológiai – tudásformák közötti folyamatos csereként és kölcsönös befolyásként zajlik, és a horizontok kitágítását és nem beszűkítését eredményezi” (Shevstova 2001, 130.). Pavis is az interdiszciplinaritást olyan „kritikai konfrontációként értelmezi, amely a társadalomtudományok különböző módszereit és elméleteit használja” a színházi tapasztalat elemzésére (Pavis 2001, 154.). Sue-Éllen Case a feminizmus és a performansz kapcsolatát vizsgálva az interdiszciplinaritást éppen azért kritizálta, mert ez valamifajta egységes területet és közös tudatot és tárgyat feltételezett. Az interdiszciplinaritás helyett a posztdiszciplinaritás bevezetését javasolta, amely szerint „a tudományok szervezeti struktúrái többé már nem tarthatók fenn, mivel csupán a társadalmi és intellektuális erők ideiglenes találkozása létezik. Következésképp a kutatók már nem külön területeken működnek, hanem anyagok és elméletek ideiglenes kapcsolódásainál” (Case 2001, 150.).

38 Az 1990-ben megjelent *Felütés – Írások a magyar alternatív színházról* című gyűjtemény sem vállalkozott az alternatív színházak feldolgozására, inkább forrásmunkaként használható, hiszen tanulmányokat, visszaemlékezéseket, kiáltványokat és interjúkat közölt (Várszegi 1990). Az 1993-ban megjelent *Fordulatok: Hungarian Theatres 1992* című könyv szerkesztői, Várszegi Gábor és Sándor L. István is csupán arra vállalkoztak, hogy összegyűjtsék, feldolgozzák és közreadják „színházművészetünk utóbbi két évben tapasztalt azon jelenségeit, amelyek ebben az átmenetinek tekinthető világkorszakban a legtisztábban mutatják a változásnak indult magyar színházkultúra irányait” (Várszegi és Sándor L. 1993, 9.).

39 A mikro-történet színháztörténeti alkalmazásáról lásd Fischer-Lichte 1997.

Bibliográfia

- Aears, Lesley és Whale, Nigel (szerk.) (1991) *Shakespeare in the Changing Curriculum*, London and New York, Routledge.
- Aston, Elanie és Savona, George (1991) *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*, London and New York, Routledge.
- Barba, Eugenio (1999) *Négy néző*, Criticai Lapok (9): 25–28.
- Barthes, Roland (1996) *A műtől a szöveg felé = A szöveg öröme*, Bp., 67–74.
- Bécsy Tamás (2000) *A magyar színházról és elméletéről*, Argus (3) lásd: www.argus.hu/2000_03/sz_becsy
- Bentley, Eric (1998) *A dráma élete*, Pécs, Jelenkor.
- Boal, Augusto (1999) *Legislative Theatre*, New York, Routledge.
- (1998) *Theatre of the Oppressed*, London, Pluto.
- (1996) *Előadás = Delgado és Heritage (szerk.) In Contact with the Gods?* 15–35.
- (1992) *Games for Actors and Non-Actors*, London and New York, Routledge.
- Bratton, Jacky (2003) *New Readings in Theatre History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Brown, John Russell (szerk.) (1995) *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford–New York: Oxford University Press, magyar kiadás: (1999) *Képes Színháztörténet*, Bp., Magyar Könyvklub.
- Carlson, Marvin (2001) *A színházi nézők és az előadás olvasása*, Criticai Lapok (3–4): 22–33.
- (1996) *Performance: A Critical Introduction*, London and New York, Routledge.
- (1994) *Invisible Presences – Performance Intertextuality*, Theatre Research International (19): 111–117.
- (1991) *The Theory of History = Case és Reinelt (szerk.) The Performance of Power*, 272–279.
- Case, Sue-Ellen (2001) *Feminism and Performance: A Post-Disciplinary Couple*, Theatre Research International, (2): 145–152.
- és Reinelt, Janelle (szerk.) (1991) *The Performance of Power*, Iowa City, University of Iowa Press.
- Cohen-Cruz, Jan (szerk.) (1998) *Radical Street Performance: An International Anthology*, London, Routledge.
- Delgado, Maria M. és Heritage, Paul (szerk.) (1996) *In Contact with the Gods? – Directors Talk Theatre*, Manchester and New York, Manchester University Press.
- Eco, Umberto (1999) *A színházi előadás szemiotikája*, Theatron (2): 25–32.
- Elam, Keir (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York, Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika (2001) *A dráma története*, Pécs, Jelenkor.
- (1999) *A színház mint kulturális modell*, Theatron (3): 67–80.
- (1997) *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, Iowa City, University of Iowa Press.
- (1995) *A színház nyelve*, PRO PHILOSOPHIA (1): 25–45.
- (1982) *The Semiotics of Theatre*, Bloomington, Indiana University Press.
- Fuchs, Elinore (1996) *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Fuchs, Georg (1909) *Die Revolution des Theatres*, München.
- Geertz, Clifford (2001) *Elmosódott műfajok: a társadalmi gondolkodás átalakulása = Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*, Bp., Osiris.
- George, David (1996) *Performance Epistemology*, Performance Research (1): 16–25.
- Goffman, Erving (1999) *Az én bemutatása a mindennapi életben*, Bp., Pólya.
- (1974) *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, New York and London, Harper.
- Imre Zoltán (2003) *Színház és teatralitás: Néhány kortárs lehetőség*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- Jansen, William H. (1957) *Classifying Performance in the Study of Verbal Folklore = Studies in Folklore in Honor of Distinguished Service Professor Stith Thompson*, Bloomington, Indiana University Press.
- Jevrejnov, Nyikolaj (1927 [1908]) *The Theatre in Life*, New York, Brentano's.
- Józan Ildikó, Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály (szerk.) (2003) *Az elbeszélés módzatai: Narratíva és identitás*, Bp., Osiris.

- Kékesi Kun Árpád (1999) *Hist(o)riográfia – A színházi emlékezet problémája*, Theatron (3): 29–35.
- Kerényi Ferenc (1981) *A régi magyar színpadon: 1790–1849*, Bp., Magvető.
- Kershaw, Baz (1999) *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London and New York, Routledge.
- (1992) *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*, London and New York, Routledge.
- Kirby, Michael és Schechner, Richard (1965) *An Interview with John Cage*, Tulane Drama Review (2): 50–52.
- Kiss Gabriella (1999) *Bevezetés a színházi előadások világába*, Bp., Korona.
- Kulcsár Szabó Ernő (1995) *Irodalomértésünk néhány örökletes előfeltevéséről = Történetiség, megértés, irodalom*, Bp., Universitas, 5–18.
- Magyar Értelmező Kézisótár, (1972) Bp., Akadémiai.
- Magyar Larousse, (1994) Bp., Akadémiai.
- Magyar Színháztörténet 1790–1873, Kerényi Ferenc (szerk.) (1990) Bp., Akadémiai.
- Magyar Színháztörténet 1873–1920, Székely György (szerk.) (2001) Bp., Magyar Könyvklub.
- Marinis, Marco de (1999) *Történelem és történetírás = Demcsák Katalin és Kiss Attila (szerk.) Színház-szemiotográfia*, Szeged, Jate Press, 45–88.
- (1987) *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indiana University Press.
- Mason, Bim (1992) *Street Theatre and Other Outdoor performance*, New York and London, Routledge.
- McConachie, Bruce A. (1989) *Using the Concept of Cultural Hegemony to Write Theatre History = Postlewait, Thomas és McConachie, Bruce A. (szerk.), Interpreting the Theatrical Past*, Iowa City, UIP, 37–58.
- P. Müller Péter (2003) *Színház és (intézményes) emlékezet*, Kritika (5): 25–27.
- Nightingale, Benedict (1998) *The Future of Theatre*, London, Phoenix.
- Oxford English Dictionary (1983) Oxford.
- Pavis, Patrice (2001) *Theatre Studies and Interdisciplinarity*, Theatre Research International (2): 153–163.
- (1982) *Languages of the Stage*, New York, Performing Arts Journal Publications.
- (1992) *Theatre at the Crossroads of Culture*, London and New York, Routledge.
- Postlewait, Thomas (1999) *Történelem, hermeneutika és elbeszélésmód*, Theatron (3): 58–67.
- és Davis, Tracy C. (szerk.) (2003) *Theatricality*, Cambridge, Cambridge University Press
- és McConachie, Bruce (szerk.) (1989) *Interpreting the Theatrical Past*, Iowa City, University of Iowa Press.
- Shepherd, Simon (1991) *Acting against boredom: some utopian thoughts on workshops = Aears and Whale (szerk.), Shakespeare in the Changing Curriculum*, 88–107.
- Shevstova, Maria (2001) *Social Practice, Interdisciplinary Perspective*, Theatre Research International (2): 129–136.
- Shohat, Ella and Stam, Robert (1998) *Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics = Nicholas Mirzoeff (szerk.), The Visual Culture Reader*, London–New York, Routledge.
- Simhandl, Peter (1998) *Színháztörténet*, Bp., Helikon.
- Singer, Milton (szerk.) (1959) *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia, American Folklore Society.
- States, Bert O. (1985) *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theatre*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Staud Géza (1976) *Magyar Színházlexikon*, Bp., Akadémiai.
- Szegedy-Maszák Mihály (2003) *Új Magyar Irodalomtörténet*, Literatura (3): 339–345.
- Székely György (2001) *Színháztörténet-írásunk alapelvei*, lásd: www.mta.hu/nytud/Szekely.rtf
- (1961) *A színjátéktípusok kutatásának módszeréről*, Bp., Színházstudományi Intézet.
- Thomka Beáta (szerk.) (1999) *Narratívák 3. – A kultúra narratívái*, Bp., Kijárat.
- Thompson, Ann (1991) *Does it matter which edition you use? = Aears and Whale (szerk.), Shakespeare in the Changing Curriculum*, 74–87.
- Új magyar lexikon (1962) Bp., Akadémiai.
- Vince, R. W. (1989) *Theatre History as an Academic Discipline = Postlewait és McConachie (szerk.), Interpreting the Theatrical Past*, Iowa City, University of Iowa Press, 1–18.

- Wardle, Irvin (1992) *Theatre Criticism*, London and New York, Routledge.
- White, Hayden (1997) *A történelem terhe*, Bp., Osiris.
- Wilshire, Bruce (1989) *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington, Indiana University Press.
- Wilson, Richard (1985) *The Experience of Theatre*, London, Faber.
- Woods, Alan (1989) *Emphasizing the Avant-Garde: An Exploration in Theatre Historiography* = Postlewait, Thomas és McConachie, Bruce A. (szerk.), *Interpreting the Theatrical Past*, Iowa City, UIP, 166–176.
- Worthen, W. B. és Holland, Peter (2003) *Theorizing Practice – Redefining Theatre History*, London és New York, Palgrave Macmillan.

Mennyei Barátom!
Barcsay Ábrahám levelei Orczy Lőrínchez (1771–1789)

Mindenekelőtt: a Barcsay Ábrahám mintegy másfélszáz levelét és könyvtervezetének fennmaradt töredékét tartalmazó kiadvány az utóbbi évtized egyik legjelentősebb irodalomtörténeti forráskiadása a klasszikus magyar irodalom körében. A nagybányai Orczy-hagyatékban található Barcsay-szövegek feldolgozásának évtizedes munkáját foglalja össze ezzel Egyed Emese.

Mielőtt rátérnék vállalt feladatomra, egy rövid kitérőt kell tennem. A szövegkiadó gyakorlati megoldásai, elméleti reflexiói számos olyan problémát vetnek fel, amelyek elkerülhetetlenné teszik Egyed Emese irodalomtörténeti munkásságának fogadtatásával való szembenézést.

Távolabbról közelítve a recepcióhoz: Z. Kovács Zoltán főszerkesztésében kilenc felsőoktatási intézmény és kutatóintézet kutatóinak és ösztöndíjasainak közreműködésével egy antológia készül a klasszikus magyar irodalom köréből. Tanulságos a kiválasztott szövegek listáját böngészni, sajátos lenyomatát adják a tudományág aktuális önértelmezésének. Az első körben kiválasztott szövegek alapján kirajzolódó Barcsay-értelmezés – számomra legalábbis úgy tűnik – semmit sem hasznosított a Barcsay-szöveg-hagyaték Egyed Emese által készített kritikai igényű rendszerezéséből,¹ valamint az újabban előkerült (többnyire idegen nyelvű) versekből és a nagybányai levélgyűjtemény elemzése alapján megfogalmazott értelmezésekből. E válogatás megmaradt „a felvilágosodás eszméit elfogadó”, „dilettáns” „nemesi költő” jellemzésénél.

Pedig – immár a kritikákra térve – Egyed Emesének a Barcsay-szövegek kapcsán tett problémaérzékeny kérdései, észrevételei és elemzései nemcsak a hagyományosnak tekinthető értelmezést képesek megújítani, hanem a tudomány szak önreflexió szintjére is rávilágítanak. A kritikák igazolják, hogy Egyed Emese munkássága valóban „elevenbe vágó” kérdéseket vet föl: Onder Csabának 1999-ben megjelent rövid írására,² majd egy évre rá Thimár Attila és Onder Csaba gyorsan lezárt vitájára,³ valamint Balogh Piroskának ugyanabban az évben megjelent rövid kritikájára⁴ egyaránt jellemző, hogy Egyed Emese kutatásának tudományos érdemeit elismerik, eredményeit mind a Barcsay-filológia, mind a magyar felvilágosodás-kutatás szempontjából jelentősnek tartják; problémaként tételeződik viszont szövegeinek retorizáltsága, stílusának sajátossága, mivel ezek számtalan esetben ellentmondásosan viszonyulnak az írásai alapján Egyed Emesének tulajdonított konstrukciós, valamint az ezzel szemben álló és elemzéseinek implicit előfeltevései alapján Egyed Emese írásaira szintúgy jellemzőnek tartott nem-konstrukciós filológiai és tudományeszményhez.

Itt nyílik lehetőség visszakapcsolódni a recenzeálandó kiadványhoz. Egyed Emese műveinek kritikai visszhangja magyarázat lehet ugyanis a kötet bevezetőjében megfogalma-

zott észrevételre: „[Aki e levélszövegek feltárására vállalkozik] Nem kerülheti el a régi kézirat mai olvasásának (és kiolvasásának) alku-helyzetét, a nyomtatott művé alakítás filológust próbáló állomásait sem. A szöveggondozót tudományos anatómia sújthatja, a közreadónak a legszigorúbb ítélet jár (ki).” (5.)

E mondat után, amely a recenszens lehetőségeit erőteljesen korlátozza, mégiscsak szükséges a kötet elméleti és gyakorlati megoldásaival foglalkozni. Egyed Emese első Barcsay-monográfiájának (*Levevők Múzsák fejéről sisakomat*) több problémafelvetése köszön vissza a szövegkiadás bevezetőjében. A könyv alapján, valamint Barcsay sajátos helyének (pontosabb: helynéküliségének) ismeretében érthető Egyed e kiadványban megfogalmazott alapvető célja: a különböző diszciplínák által eddigelé figyelmen kívül hagyott Barcsay-korpuszt a különféle kontextusok számára megnyitni, illetve (ami legalább ilyen fontos) nyitva hagyni. Ugyanis az irodalom- és a művelődéstörténetnek, a had- és a politikatörténetnek, a mentalitáskutatásnak egyaránt értékes forrásai (lehetnek) az Orczyhoz tizenkilenc éven át küldözgetett levelek. (5., 8.)

A levelek kontextualizálása egyrészt a hozzájuk fűzött magyarázatok révén lehetséges (lásd a *Jegyzetek és mutatók a levelekhez* című részt), másrészt viszont – ettől elválaszthatatlanul – maga a szövegkiadás is kontextualizáció: így a bevezető (*Barcsay levelei Orczyhoz*) és a szövegközlés is (*Levelek*). A bevezető első oldalai az irodalomtörténet értelmezési és kiadási hagyományaiba illesztik be a levélgyűjteményt. Barcsay művei már a kései kortársak számára is (például Kazinczy) nyugtalanítóak voltak filológiai szempontból, csakúgy, mint a XIX. század későbbi évtizedeiben: a nyomtatott publikációk ellenére is csak bizonytalanul és töredékesen ismert életmű megbízható, pontos rekonstrukciója volt a cél: „a ragyogó egész”. (6.) Egyed Emese leszámol e „filológusi óhaj”-jal (6.), jöllehet nem kevésbé filológusinak tekinthető érvekkel, amelyek a korabeli levelezési gyakorlatra, a posták megbízhatatlan működésére és a Barcsay-hagyaték hányatott utóéletére hivatkoznak. Míg ez az érvelés, valamint az Orczy-hagyaték egyéb részeinek feldolgozottsági állapotára történő hivatkozás egyértelműen egy rekonstruktív (alighanem erre utal a „forráskiadás szövegkritikai eszményé”-re való hivatkozás is – 6.), teljességre törekvő (bár e törekvés soha be nem teljesülését elismerő) filológiai alapvetést feltételeznek, addig a bevezető más helyein Egyed Emese egyértelművé teszi, hogy a szövegkiadói tevékenységet a konstruktivista megközelítésből fakadó belátások is befolyásolták: „Érdemes teljességében hozzáférhetővé tenni e gyűjteményt: szándékunk végleges szövegváltozat létrehozása volt a helyenként keltezetlen kéziratlapokból. Időközben egy *képlékenyebb* könyvmoddell tűnt érvényesebbnek. Így aztán – *átírást, egy interpretáció-változatot* vehet itt kezébe a türelmes olvasó.” (5. – Kiem. L. G.)

Fontos e megközelítés hangsúlyozása, ugyanis a levelek szövegének hozzáférhetősége mellett továbbra is jelentős kérdés az, hogyan létezik (illetve hogyan létezett) a kiadvány forrásául szolgáló, többször is „leveleskönyv”-nek nevezett szövegegyüttes. Annak az „összefüggő gyűjtemény”-nek (10.) a kiadására került-e most sor, amely abban a „drága szekrény”-ben, az „Ó Testamentombéli Frigy ládájá”-nak abban a „fiokjá”-ban (53.) volt, amelyben Orczy Barcsay leveleit őrizgette? Barcsay elragadtatott leírásai ugyanis feltehetően egy valóban létezett levelesládára utalnak, a „fiok” kifejezés pedig azt sugallja, hogy Orczy, mint általában mások a korszakban (lásd Kazinczy példáját) az egyes levelezőpartnerekkel folytatott levelezését *külön* gyűjtötte a többitől, az egyes levelezések csak a láda birtokosánál (birtokosa fejében) állhattak össze egy nagyobb egésszé. (Ez tette lehetővé, hogy többszerzős köteteket állítsanak össze, másoknak is felolvassák vagy éppen

hivatkozzanak rá leveleikben.) Ily módon ténylegesen létezhetett egy Barcsay–Orczy-leveleskönyv, amely „Révai szerkesztői elgondolásában, bevezetőivel, szerkesztésében” (9.) jelent meg végül. Egyed Emese tehát a *Két Nagyságos Elmének Költeményes Szüleményeit* „leveleskönyvünk mintegy filológiai tanúsításá”-nak (uo.) tartja, mivel „a nagybányai kéziratanyag és a könyv versanyagának tetemes része közös” (uo.).

Érdeemes egy Ányos Pálhoz írt Orczy-levéltre is kitérnünk e kérdés tárgyalásánál, ugyanis Barcsay jól elrendezett, szerves egészt alkotó rendszere (ti. a fiókos szekrény) helyett Orczy egy másfajta eszményre látszik utalni levelében: „Atyaságodat a Verselő Társosság’ actuariussának el választottuk ’s fel tettük Magunkban: valamit még nekünk a’ Sz. Szűzek néha néha jobban zengő furuglyával danolnak, mind meg küldgyük, hogy az Atyaságod szekrényében *bé-hányatván*, valaha feledékenység bal sorsától védelmeztessenek [...]. Őszve vannak szedve mit én, mit Barcsay nékem irdogált, ezek is a’ Szabadságról való levéllel és a’ fehér tatárokról irtt rövid Historiával Atyaságodhoz fognak jutni, de elébb még kettőnknek meg kell simítani, hogy egy Saturnus idejít érvén hiba nélkül ki adathassanak.”⁵ Az idézet első fele szerint Orczy mintha egy rendszerező elv nélküli szövegghalmaz részeként képzelné el a „Verselő Társosság” szövegeinek gyűjteményét – jellemző módon Batsányi is Ányos halála után „valahová” „eltévelyedett”⁶ Orczy-szövegekről írt –, amit kiegészítve a második rész tanúságával, tudniillik Orczy hangsúlyozza a Barcsayval egymáshoz írt szövegeiknek összegyűjtését – a tény nem magától értetődő –, fel kell tenni a kérdést: Mit olvasunk? Valóban tekinthetjük-e a *Két Nagyságos*...-t a feltételezett (és most félig kiadott) leveleskönyv filológiai tanúsításának, különösen annak ismeretében, hogy az abban szereplő egyik vers sem 1782 utáni. Mindez szükségessé teszi a Révai szerkesztői szerepét illető kérdések újbóli végiggondolását is.

De meg kell állapítani: Egyed Emese a konstrukció és rekonstrukció között sikeresen teremti meg az egyensúlyt. A „kéziratos művel” való „filológiai találkozás” (5.) – a nagybányai hagyaték az eredeti egésztől elszakadva, „idegen” szövegekkel való keveredés és többszöri átrendezés nyomait viseli magán, jelenlegi állapotában is többszerzős: Kazinczy, Bessenyei, Batsányi, Baróti Szabó és Révai levelei is megtalálhatók e kéziratcsomóban (33.) – és a történeti-kritikai eszmény, amely „hiteles” szövegek kronologikus elrendezését kívánja, egyaránt nyomot hagyott e kötetben. A kiadvány ugyan kronologikus rendbe szervezi szövegeit, de Egyed Emese a kronologikus rendet korántsem tekinti „valódi” rendnek, értelmezésében a levelek nem az életrajzi tények semleges médiumai (25.).

A „forráskiadás szövegkritikai eszményé”-t (6.) szem előtt tartó sajtó alá rendezésbe is új elemeket vitt Egyed Emese, amit a bevezető elején a „képlékenyebb könyvmodell” (5.) kifejezéssel vezet be: betűhív átiratot készített, amely a kézirat sajátosságait igyekszik visszaadni. Megtartja a levelek sajátos hangjelölését (egységesen ö/ú/ü jelöli az ő/ő, ü/ű és az u/ú hangokat), mai eltérő központosását és helyesírását is. Szokatlan megoldás az is, hogy a levelekben használt többféle betűjelölést is megőrzi: az s-t s/S/l, a k-t k/K, a z-t z/Z-t adja vissza, nem oldja fel a főszövegben a gyakran használt rövidítéseket (de ígérete ellenére legtöbbször a jegyzetekben sem – például 254.). Elképzelése több szempontból is elfogadható, mivel így az olvasó folyamatosan szembesülni kénytelen a szöveg idegenségével, valamint a kéziratosság sajátos, a nyomtatás szocializálta olvasó számára szokatlan materialitásával. Eljárása ugyanakkor nem teljesen következetes, mivel olyan jelek is bekerültek a kiadványba, amelyek az eredeti kéziratban nincsenek. Ezek egy része elfogadható, maga is hivatkozik a korabeli nyomtatványok (32.) gyakorlatára: a levelek aláhúzással kiemelt szavait kurzívval adja vissza. Más részük viszont kérdéses: a gyakori jel- és ragróvi-

dítéseket csillaggal jelöli, a betű fölötti vonallal jelölt hosszú magánhangzókat pedig vastagon szedi, amelyek viszont még a korabeli kiadványokra sem jellemzőek.

A kiadvány tartalmi vonatkozásaiba nem kívánok részletesen belemenni, mivel az egyes levelek értelmezése nem e recenzió feladata: minden egyes olvasó mást lát megjegyzetelésre érdemesnek, más előismerettel rendelkezik, ráadásul a XVIII. század végi szövegek kiadásának sem alakult ki egységes jegyzetelési gyakorlata a magyar irodalomtudományban. És akkor még nem is szóltunk a levelek gazdag tartalmáról, a Barcsay és Orczy számára egyértelmű utalások megfejthetetlenségéről. Egy kutató mégoly hosszú munkával sem képes mindnek utánajárni, megnyugtatóan feloldani.

A következő három példa csak adalék, árnyalando az Egyed Emese által kialakított Barcsay-képet. Az első egy rövidebb megjegyzés. Barcsay az 1772. április 6-i levelében Orczy figyelmébe ajánl valakit: „A Persiai Gazelláknak jeles Fordítójaival most jó volna megismerkedni, ’s mivel Festetits Ur már Pozsonyb* lakik, Majláth Urnál hasonló alkalmatosság vagyon a véle való találkozásra. Külömb* a Stern Kuckerische Háza lakik auf der Bestäg. Bároczi nevű Magyar Test Őrzőtis ajánlok a M. Urnak; Sándor által hivatassa magához; hozzá való Barátságom nem engedi egyebet szollani ritka érdemeiről. –” (46–47. – Kiem. L. G.) A kiadásban a „Persiai Gazelláknak jeles Fordítója”-ról van jegyzet, amely szerint Barcsay „Bároczit mint a Cassandra című heroikus regény fordítóját említi”. (257.) Ám a levélből idézett, valamint a kiemelt részek egyértelműen két ember ajánlásáról tanúskodnak, akik közül az egyik a második mondatban említett Bároczi. A „Persiai Gazellák” fordítója azonban valószínűleg Reviczky Károly lehet, aki 1771-ben Bécsben jelentette meg Háfiz 16 *ghazalját* latin fordításban.⁷ A levelezés még néhányszor emlegeti őt mint politikus, de e kapcsolat esetleges irodalmi vonatkozásáról bővebbet nem tudunk meg, mindenesetre az adat új fényt vet Barcsay költészeti mintáiról, tájékozódásáról.

A második megjegyzés messzebb mutató, a kor műfaj- és irodalomszemléletének problémáját veti föl. 1772. május 29-i levelét így kezdi Barcsay: „Ki-mondhatatlan örömmel vettem az elrejtett drága portékáknak Laistromát”. Az előző levelek alapján egyértelmű, hogy Barcsay ekkor még nem olvasta Orczy verseit,⁸ most is csak címeket kapott. E levélben azonban pusztán a címük alapján ismert verseket hat szövegosztályba sorolja: „letzke, intés”; „Apollonak sugarlásából” költ, a megnevezés alapján talán műzsaversek; „tréfás Satirák”; „Levél”, „NapKeleti mese” és végül „áhitatos irások”. (52–53.) A jegyzetekben Egyed Emese megállapítja, hogy e szövegek „egy ma ismeretlen Orczy-kéziratgyűjtes darabjai”. (260.) A bevezetőben viszont úgy értelmezi Barcsay levelét, mint amelyben „Orczy felkérésére könyveket csoportosít (Orczy feltehetőleg sorozatba kívánta a különböző füzeteket kötetni)”. (17.) Elképzelhető ez a fajta értelmezés is, de számomra Egyed jegyzetekben megadott értelmezése tűnik valószínűbbnek, tehát egy címlista és addigi „Orczy-ismeretei” alapján készítette Barcsay a felosztást. Mindenesetre érdemes elgondolkodni azon, hogy Barcsay ilyen magabiztosan osztotta be a csak címük alapján ismert műveket: a történeti-poétikai vizsgálatok számára a címek talán több információt rejtenek, mint azt sejtettük.

A harmadik ismét csak egy rövid megjegyzés a „Barátim! ha egyszer az én Orám el jön” kezdetű sírversről, amely talán az egyik legismertebb, Barcsay életében kétszer is megjelent, két magánlevélben is közölt fordítás forrását tisztázhatja. Próbára beütve a német címet és a névből a „freiherr” kifejezést a Google-ba, meglepetésemre sikerrel jártam, az egyik oldalon a Barcsay-féle német szöveggel egyező verset olvashatni.⁹ A szerző Eberhard Friedrich Freiherr von Gemmingen (1726–1791), aki egyáltalán nem ismeretlen a ko-

rabeli német irodalomban, intenzív levelezést folytatott például Hallerral és Bodmerrel, 1771 és 1774 között a Göttinger Musenalmanachban jelentek meg elégiái... A német irodalomtörténet-írás már a XIX. század első felében sokat ír róla.¹⁰ Gemmingen 1769-ben megjelent gyűjteményes kötete a verset még nem tartalmazza.¹¹

Mindezek után hadd álljon zárásul egy idézet Egyed Emesétől, remélve, hogy sikerült a benne foglalt óhajt valamelyest megvalósítani: „Nem hisszük hogy a kérdések lezárása volna az irodalomkutató feladata; a szövegforrás és a műhelymunka a nyilvánossá tételtől kezdve válhatik (a korszak kifejezésével élve) a *társalkodás* alapjává.” (34.)

(Erdélyi Tudományos Füzetek 236. Sajtó alá rendezte, a bevezetőt és a jegyzeteket írta Egyed Emese, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2002, 357 lap, 1620 Ft.)

LABÁDI GERGELY

1 EGYED Emese, *Levevők fejéről Múzsák sisakomat: Barcsay Ábrahám költészete*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 1998, 40–49.

2 ONDER Csaba, *Lehet-e szívük a filológusoknak? (filológia és filológia)*, It, 1999/1, 153–156.

3 THIMÁR Attila, *Hozzászólás Onder Csabának a filológusok anatómiáját vizsgáló dolgozatához*, It, 2000/2, 321–323.; ONDER Csaba, *Válasz Thimár Attilának*, It, 2000/2, 324–325.

4 BALOGH Piroska, *Esszé és/vagy tanulmány?*, Élet és irodalom, 2000. febr. 4. (<http://www.es.hu/old/0005/index.htm> [kritika])

5 Orczy Lőrinc Ányos Pálnak, 1782. augusztus 23., MTAK Kt. RUI 4r 38sz., 208–211. (Ányos ún. Akadémiai Kódexe – Kiem. L. G.) A levél megjelent Koltai Virgil közlésében is (*Ányos Pál élete és költészete*, Bp., 1882, 60–61.), de azóta tudomásom szerint nem.

6 BATSÁNYI János *összes művei. II. Prózaí művek*, sajtó alá rend. KERESZTURY Dezső és TARNAI Andor, Bp., Akadémiai Kiadó, 1960, 134.

7 L. SZAUDER József, *Csokonai poétikájához* = Uő, *Az éj és a csillagok. Tanulmányok*

Csokonairól, Bp., Akadémiai Kiadó, 1980, 360–361.

8 Nem értek tehát egyet H. Kakucska Máriával, aki erre a misszilisre hivatkozva arról ír, hogy Orczy lemásolta verseit Barcsay számára. (H. KAKUCSKA Mária, *Orczy Lőrinc hagyatéka, ismeretlen versei és a tűz nem szelektáló pusztításáról*, MKSz, 2002/1, 79–80.)

9 <http://www.stuttgarter-poetscornerle.de/gemmingen1.htm> (2005. febr. 5.) – Az adatot még a recenzió megírása előtt elküldtem Egyed Emesének.

10 Például: *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* von Friedrich BOUTERWEK, Band XI, Göttingen, bey Johann Friedrich RÖMER, 1819, 280–281.; J. S. ERSCH, J. G. GRUBER, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, Theil 57, Leipzig, 1853, 300–304.

11 *Poetische und Prosaische Stücke* von dem Freiherrn von G***. Neue, sehr vermehrte und verbesserte Auflage, Braunschweig, 1769 – A Musenalmanach vonatkozó kötetei sajnos még nem jártak a kezemben.

Amade László versei *Régi Magyar Költők Tára XVIII. század VII. kötet*

2004-ben jelent meg a *Régi Magyar Költők Tára XVIII. századi* sorozatában (sorozatszerkesztő: Bíró Ferenc és Debreczeni Attila) báró Amade László (1704–1764) verseinek kritikai összkiadása Schiller Erzsébet sok éves munkája nyomán, Ajkay Alinka közreműködésével. A kritikai összkiadást egy rövid szerkesztői *Előszó* és *Amade László életrajza* vezeti be, ezután olvashatjuk a 202 magyar, 15 latin, 4 német nyelvű verset. A versekhez írt *Jegyzetek* és a különböző mutatók (*Forrásjegyzék, Bibliográfia, Kezdősor- és Névmutató*) 100 lapot tesznek ki, mindez a sorozat céljának megfelelő, korszerű és tudományos szövegközlést és feldolgozást ígér. Több mint 100 év telt el Négyesy László 1892-ben hasonló céllal összeállított, azóta gyakorlatilag hozzáférhetetlen Amade-kiadása óta, nagyon időszerű volt tehát egy új kritikai összkiadás sajtó alá rendezése. Annál is inkább, mert újabb, hiteles Amade-versek kerültek elő, más szövegekről viszont bebizonyosodott, hogy nem a költő művei. Méltón tiszteltgett tehát az irodalomtörténész szakma e manapság már alig emlegetett költő születésének 300. és halálának 240. évfordulóján.

Az örömon túl, hogy hosszú évek várákozása után végre napvilágot látott egy igényes, a költő műveinek recepcióját is érzékeltető „Amade-összes”, e kötet vitathatatlan erőnyei mellett kisebb-nagyobb hiányosságairól, szerkesztéssel, ügyetlenségeiről is szólnék.

Schiller Erzsébet az *Előszó*ban foglalja össze mindazokat a nehézségeket, amelyekkel szövegfilológusként szembe kellett néznie a kritikai kiadás összeállításakor. Elsősorban a sajtó alá rendezés gyakorlati és textológiai szempontjait ismerteti, pedig szólhatott volna egy bekezdésnél többet is Amade költészetének sajátosságairól, helyéről a kortársak között és jelentőségéről a magyar irodalomban. Hisz a jegyzetekből kiviláglik, hogy pillanatnyilag ő ismeri legjobban a költő oeuvre-jét és verseinek recepcióját. Kár, hogy ezzel adósunk maradt, s hogy e vonatkozásban az érdeklődő olvasónak még mindig Tarnai Andor (egyébként igen jó) 1964-es irodalomtörténeti összefoglalására vagy a Bíró Ferenc monográfiájában felvázolt költői arcképre kell támaszkodnia. Bár Schiller Erzsébet egykori tanára, Tarnai biztatására kezdett el Amadéval foglalkozni, s tanítványi hálával emlékezik meg róla, valamint a sorozatszerkesztő Bíró Ferenc tanácsairól, számomra érthetetlen módon egyikük munkájára sem hivatkozik Amadéval kapcsolatban. A hiányérzetet hagyó *Előszót* Ajkay Alinka adatgazdag, korrekt, nagyon emberi és olvasmányos Amade-életrajza követi. Ajkay nemcsak Gálos Rezső 1937-es monográfiáját használta okosan, hanem annak adatait (például a költő születésének pontos dátumát, apjával és anyjával való konfliktusait illetően) egészítette ki és árnyalta saját forrásfeltáró munkájának eredményeivel: az Amade család levelezéséből vett szemelvényekkel.

Amikor az Amade Lászlóról szóló, időrendben sorjázó szakirodalmat átböngésztem a kötet végén (462–463.), meglepve tapasztaltam, hogy Gálos Rezső hivatkozott monográfiája kimaradt a felsorolásból. A szakirodalmi hivatkozás a lábjegyzetekben egyébként is elég következetlen, és elég nehézkes az egyes tételeket „összeilleszteni” a kötet végén *tematikusan csoportosított bibliográfiai* adatokkal. Ha már a hivatkozásnál tartunk, itt kell megemlítenem, hogy sokkal egyszerűbb lett volna, ha az Amade-versek kéziratos előfordulásainál a Stoll-bibliográfia tételszámaira, illetve a kéziratok ott szereplő pontos elnevezéseire utalt volna a szerkesztő a maga kreálta rövidítések helyett (például *M.é.ű.gy; M.v.é.; B.P.*), amelyeket aztán a kéziratok keletkezésének sorrendjében összeállított 61 tételes *For-*

rásjegyzékből kell az olvasónak beazonosítania és visszakeresnie. A szövegfilológia team-munka, hagyományokra és konszenzusra épülő „közös nyelvet” igényel, nem szerencsések az efféle egyéni megoldások. Ebben a sorozatban például az általam és Csörsz Rumen István által hasonló elvek és elvárások szerint szerkesztett kötet¹ jegyzetapparátusa sokkal könnyebben kezelhető.

Okos és hasznos ötlet volt, hogy az Amade neve alatt nyomtatásban megjelent versek kezdősorlistáját is (a szükséges bibliográfiai adatokkal együtt) kézhez kapjuk a *Függelékben*. A RMKT XVIII/VII. kritikai összkiadás 202 magyar, 15 latin, 4 német nyelvű verset, sőt 1 szlovákos hangzású, makaronikus halandzsát is (105. sz. *Lila moja lila*) közöl. Az idegen nyelven írt szövegeknek azonban – három kivételével (105., 209. és 215.) – Schiller nem adja meg sem a témáját, sem a „nyers”, vagy művészi igényű fordítását a jegyzetekben. Még a kezdősorokét sem, ami pedig igazán elért volna ott.

Van egy ábécérendben közölt *kezdősor-mutató* a kötet végén (ebben nem szerepelnek az idegen nyelvű versszövegek), és egy (ugyancsak kezdősor szerinti) *tartalomjegyzék* a könyv elején, de egyik sem tünteti fel a verscímeteket. Ezekből ugyan nem sok van, de azért akad néhány (a 127; 147; 148; 150; 151; 157; 158; 159; 168; 190; 197; 209; 210; 212; 213; 214; 216. számú verseknél), és megkönnyítette volna mások filológiai munkáját (a kötet tényleges használatát), ha a legalább egy mutatóban (akár a jegyzetekben, a kezdősor mellett) a szerkesztő megadja a költő adta verscímeteket, hogy ne kelljen egy-egy cím szerint felbukkant kézirat, folklorizálódott változat visszakereséséhez végiglapozni az egész könyvet. A versszöveg előtti cím fontos része a szövegnek, hisz sokszor megjelöli annak témáját, műfaját vagy a versírás ürrügét, a címzettet stb. E hiány mellett – kissé logikátlanul – Schiller Erzsébet minden alkalommal idézi viszont a jegyzetekben a Négyesy-féle, önkényes címet.

Amade László nagy hatású, sikeres költő volt. Néhány vallásos költeménye 1755-ben nyomtatásban is megjelent, de világi versei „csak” másolatokban és a közzsájon éltek. „...a költő többnyire énekelte a verseit, társaságban adta elő, sőt, sokszor rögtönözte. A dallam miatt tudtak gyorsan terjedni, és a dallam nyilván elfedte a rögtönzés okozta számos sutaságot is. A dallamok esetében ugyanakkor nem merült fel a szerzőség kérdése. A dallamokat le sem jegyezték, ezek csak nagyon csekély számban maradtak fenn” – írta Schiller Erzsébet.

A XVIII–XIX. századi közköltészet ismeretében bátran állíthatjuk, hogy Amade világi verseinek legalább 1/3-a a szó szoros értelmében közismert volt, mert kéziratok² és ponyvai³ változatokban, utánzatokban és parafrázisokban közel egy évszázadon keresztül élt és hatott nemcsak a közköltészetre, de még a folklórra is. Amade könnyed verselése, gáláns, udvarló, enyelgő és játékosan epekedő szerelmi dalainak érzelemhangsúlyos stílusa jól illett, hangütése pedig egyszerűen adaptálható volt a XVIII. század végének, XIX. század elejének szentimentális, „érzékeny” lírai dalköltészetéhez. Helyesen látja a kötet szerkesztője, hogy „A versek terjedési módját tekintve Amade költészete egyfajta kései közköltészet.”⁴ Ahogy Amade átvett egy-egy sort – ritkán teljes verset is – kortárs költőktől, úgy variálták az ő sorait, verseit tovább, a kéziratok énekeskönyvekből jól nyomon követhetően még a 19. században is. [...] a későbbi énekeskönyvekben számos olyan verssel találkozunk, amelyeket a másoló vagy »szerkesztő« Amadének tulajdonít, de valószínűsíthetően vagy bizonyíthatóan nem az övé. A kanonizációnak egy másik útja ez, már nem Amadét kanonizálja, hanem [...] az ő neve szolgál a kanonizálhatóság zálogául.”⁵

Jelentős ez utóbbi felismerés, s fontos eredménye az Amade-filológiának, hogy a kötet végén megkapjuk az *Egyéb, Amade László neve alatt nyomtatásban megjelent versek kezdősorai*

című mutatót. Az itt felsorolt 37 magyar és 2 latin nyelvű szöveg mellett egyelőre nem ismert számú, de legalább ugyanennyi közköltészeti parafrázisa volt Amade dalainak. Jól szemlélteti ezt például az 1800 körül összeállított *Világi énekek és versek B. P.* című felvidéki eredetű kéziratos gyűjtemény,⁶ amelynek 241 szövegeből 31 (tehát az énekeskönyv 1/8-a) eredeti Amade-alkotás, és legalább másik 1/8-a Amade stílusában készített versből állt. A kor közköltészetében létező Amade-recepcióra, variantúrára és átköltésekre, tehát „a 18. századi irodalom létmódjára” (ahogyan azt az *Előszó* ígéri) viszont – sajnos – elég következtetetlenül utalnak a jegyzetek. Néhány nagyon népszerű dal esetében (például *Kukudal*, *Toborzó*) komoly forrásfeltáró munkán alapuló, tanulmány-szintű áttekintést kapunk, másutt szinte semmit.

Utoljára, de nem utolsósorban szólnom kell a szövegközlés textológiai problémáiról, amelyek megoldása a RMKT XVIII. századi sorozatában szemmel láthatóan kötetenként változik. Teljesen felesleges és sok esetben a szöveg értelmezését és olvasatát is megnehezíti, hogy a verseket a kéziratos (illetve nyomtatott) forrásoknak megfelelően, betűhíven közlik a szerkesztők. Én nem sok értelmét látom, hogy egy még szabályozatlan helyesírású korszak egyedi esetlegességeit nyomtatásban konzerváljuk. Tudom, hogy a textológusok egyik táborának más a véleménye. De a másiké, ahová magamat és a *Közköltészet* 1. *Mulattatók* című kötetét⁷ is sorolom, azt vallja, hogy a szövegeket modern központoszással és csak a nyelvjárási, ejtésbeli sajátosságok érzékeltetésére szolgáló fonéma/betűhasználat, korszerű átírásban kellene közölni. A névelők és kötőszók elé és után tett ‘ok, kötőjelek, a ts (cs helyett), a cz (c helyett), az i (a j helyett), az j, y (az i helyett), a gh (a g helyett), a tárgyrag két (!) t-je, a múlt idejű igék, illetve az igekötők és az igék következtelen írásmódja, no meg az ékezethiányok stb. fölöslegesen nehezítik a szövegek olvasását. Ráadásul a következtelen eredeti írásmód következetes közlése néha – mint a *Kuku-dal*-nál (68. sz.) is – némi fejtorásra ad okot. A vers 1–2. szakaszában ugyanis többször előfordul az *aj, aj* szócska. Én nyugtató, becéztető indulatszónak fogtam fel, de – a szöveg kéziratos és folklór variantúrájából kitetszően – lehet *állj!* jelentése is.

Összegezve benyomásaimat: Amade László kritikai igényű összkiadása kellő időben és kellő, de még továbbfejleszthető tudományos apparátussal jelent meg. A mű apróbb hibái és hiányosságai ellenére fontos, forrásértékű kézikönyv lesz a XVIII–XIX. századi irodalomszociológiai és közköltészeti kutatásoknak.

(Sajtó alá rendezte Schiller Erzsébet, Ajkay Alinka, Budapest, Balassi Kiadó, 2004, 480 lap, 2800 Ft.)

KÜLLÖS IMOLA

- | | |
|--|--|
| <p>1 RMKT XVIII/IV. <i>Közköltészet</i> 1. <i>Mulattatók</i>, Bp., Balassi Kiadó, 2000.</p> <p>2 A XVIII–XIX. századi kéziratokban leggyakrabban feljegyzett Amade-versek ()-ben a kötetben szereplő sorszámmal:</p> <p>„A szem mihent szépre tekint” (A. neve alatt)</p> <p>„Ah, már egyszer engeszteljed...” / „Ah, már egyszer engeszteld meg” / „Ó, bár egyszer engeszteld meg” (8. sz.)</p> <p>„Ah, mit kinzod én szívemet” (45. sz.)</p> <p>„Ámbár égek hozzád leborultam” (6. sz.)</p> | <p>1. „Ámbár nekem nincsen kincsem” (3. sz.)</p> <p>„Ámbár szerettem” (26. sz.)</p> <p>„Boldogtalan az igaz olyan szerencse” (2. sz.)</p> <p>„Élj vígan bár, nem kellesz már...” (137. sz.)</p> <p>„Ha engem szivedből ki nem zártál” (A. neve alatt)</p> <p>„Hadd lankadjak és olvadjak éretted én szerelmem” (60. sz.)</p> <p>„Kukuku én kukucsám” / „Kukukuli kukucsám” / „Hej, kukucsám, kukucsám, szépen szóló madárkám” / „Édes kukucs kukucsám,</p> |
|--|--|

jöjj el hozzám, madárkám" / „Ku ku ku kucskám" / „Tu, tu, tu, tubuskám" (68. sz.)

„Lila moja Lila" (105. sz.)

„Már nem tűrhethén kínjait" (141. sz.)

„Még nőtelenségemben" (217. sz.)

„Mit csináljak szerencsétlen, boldogtalan szívemmel..." (A. neve alatt)

„Titkosan szeretek..." (139. sz.)

3 Két váci kiadású ponyván is megjelent például a „Kuku! Kuku! Kukutskám!" kezdetű vidám szerelmi dala. Lásd Pogány 1959, 106–107.

4 A fogalom kapcsán itt a szerző Küllös RMKT XVIII/4. bevezető tanulmányára hivat-

kozik, ahol a *közköltészet* első, irodalomtörténeti aspektusú definíciója, a fogalom széles körű jellemzése olvasható. Ennek értelmében is úgy gondolom, hogy a „kései" jelző felesleges az idézett mondatban.

5 RMKT XVIII/VII. Amade 2004., 21.

6 A Stoll 557. számú énekeskönyvet még a hetvenes évek közepén, a Négyesy-kiadással összevetve rendeztem sajtó alá. A munka nem jelent meg, de Schiller Erzsébet a kritikái kiadás összeállításakor használhatta kéziratot.

7 RMKT XVIII/IV.

Kultusz, mű, identitás *Kultusztörténeti tanulmányok 4.*

A Petőfi Irodalmi Múzeum kiadásában megjelent tanulmánykötet egyszerre bizonyítja egy kutatási irány hagyományának a folytatását, s ennek a hagyománynak az igen határozott felülvizsgálatát: ez, az immáron negyedik kultusztörténeti tanulmánykötet ugyanis nemcsak némileg más szellemi térbe lép bele, mint elődei, hanem láthatólag tudatában is van önnön módosuló helyzetének. Ez az olvasói benyomás nyilván nem független attól a tényről sem, hogy míg az előző három gyűjtemény (*Tények és legendák, tárgyak és ereklyék*, é. n.; *Kegyelet és irodalom*, 1997; *Az irodalom ünnepei*, 2000; mindhárom kötet szerkesztője: Kalla Zsuzsa) inkább konferenciakötetnek volt tekinthető, ez a könyv már több joggal minősíthető válogatásnak. Ahogyan erről az előszó is tájékoztat, ezúttal két konferencia (egy 2002-es keszthelyi és egy 2004-es csikszeredai tanácskozás) jóval bővebb anyagából válogattak a szerkesztők; vagyis ez, az előzőeknél egyébként terjedelmesebb kötet erősebben érvényesíthette az értékelvű és koncepciózus válogatás gyakorlatát, mint a korábbiak. A kötet ilyenformán számos kiváló tanulmányt közöl, igaz, a kötet belső arányait némileg megbontja az a kettősség, hogy míg a szövegek egy részén érezhető az előadás-jelleg, mellettük átfogó értekezéssé fejlesztett tanulmányokkal is találkozhatunk: például Csaplár Ferencnek a Kassák születésnapjairól szóló, rendkívül érdekes írása már majdhogynem kismonográfia terjedelmű. A tanulmánygyűjtemény összességében azonban nemcsak látens, hanem több helyütt reflektált módon is felülvizsgálatra törekszik a kultusztörténet helyzetmeghatározásában, s ennek jóval nagyobb a jelentősége, mintsem hogy csupán természetes, minden újabb tematikus gyűjteménynél megfigyelhető jelenségnek tekinthetnők.

A kultusztörténet ugyanis – megítélésem szerint – válaszúthoz érkezett, vagy lehet, hogy már régen ott van ugyan, de ez a helyzetmeghatározás immáron öndefinícióiban is megjelent. A kultusztörténet az utóbbi másfél évtizedben irodalomtudományi sikerágazattá vált, az intézményesülés olyan jegyeit volt képes felmutatni, amelyre alig-alig van egyéb példa. A kultuszkutatók közmegegyezése szerint Dávidházi Péter Shakespeare-könyvétől (*„Isten másodszülöttje." A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., 1989) induló időszakban

ugyanis előbb létrejött egy laza körvonalú, de magát igen szellemes névvel ellátó kutatói közösség az MTA Irodalomtudományi Intézetében (KuKucs, azaz Kultuszkutató Csoport), amely első tanácskozását 1990-ben az ItK különszámaként jelentette meg, majd ez a szerveződés lassan s észrevétlenül eredeti formájában elenyészett ugyan, de a kultusz-kutatásban az ön maga reflexiók pontjára ráismerő irodalmi múzeológia tudományszervezési tevékenységének egyik centrumává tette az irodalmi kultuszok kutatását – a KuKucs tagjai ilyenformán saját tevékenységüket egy másik tudományszervezési formációban folytatták. Az irodalmi múzeológia és a kultusz kutatás termékeny kapcsolatát jelezte már Praznovszky Mihály azóta nyomtatásban is hozzáférhető kandidátusi értekezése („*A szellemiadal ünnepei*”. *A magyar irodalom kultikus szokásrendje a XIX. század közepén*, Bp., 1998.), de a nagyrészt vagy részben a Petőfi Irodalmi Múzeumtól szervezett konferenciák, s az eddigi négy tanulmánykötet is teljes joggal idesorolható. Tehát a kultusz kutatás úgy lehetett szociológiai értelemben is tudományos sikerágazat, hogy intézményesülése nem új keretek kialakításával, hanem inkább a régebbi keretek kitöltésével járt együtt. Ebben az értelemben ez a negyedik kötet egy emelkedő folyamat újabb állomásának is tekinthető.

Csak hogy az utóbbi időben már félreérthetetlenek voltak a válságjelenségek is; s miközben – az intézményesülés újabb szintjének jeleként – Takáts József szerkesztésében megjelent a kultusz kutatás legfontosabbnak ítélt darabjaiból egy válogatás (*Az irodalmi kultusz kutatás kézikönyve*, Bp., Kijárat, 2004), ennek a kötetnek a kapcsán elsősorban Gyáni Gábor (*Válaszúton az irodalmi kultusz kutatás, Literatura*, 2004/2, 208–218.), de kisebb részben Szoláth Dávid (*A kultusz kutatás két tendenciája*, BUKSZ, 2004/3. 232–240.) is igen komoly kritikai fenntartásokat fogalmazott meg a kultusz kutatás eddigi eredményeivel és jövőbeni lehetőségeivel kapcsolatban. Gyáni elsősorban a kultusz kutatásnak a társadalomtörténeti megközelítéshez való erőteljesebb és módszertanilag átgondoltabb kapcsolódását hiányolta – s hogy véleményével s az eddigi eredményekkel szembeni elégedetlenségével nincs egyedül, azt ebben a kötetben Lakner Lajos bevezetőül választott tanulmánya is bizonyítja. Annál is inkább, mert – figyelembe véve a kötet alapjául szolgáló konferenciák időpontját – Lakner véleménye nem Gyáni tanulmányának az ismeretében fogalmazódott meg. Lakner igen határozottan kérdez rá a kultusz kutatásnak a saját körén kívüli hatástalanságára, s jól észleli a mechanikus ismétlődésből és az állandósított iróniából fakadó veszélyeket is: „Az egyik legfőbb problémát abban látom, hogy a kutatás meglehetősen zárt, szűk perspektívában folyik. A legtöbb kultusz történeti tanulmány lényegében csak azokat a területeket vizsgálja, melyeket Dávidházi Péter megalapozó könyve kijelölt: a beállítódást, a szokásrendet és a nyelvhasználatot. Kedvelt téma még a kultuszok hatalmi-politikai kisajátítása is. A másik fő problémát az jelenti, hogy többé-kevésbé kiszámíthatóak azok a panelek, melyekből egy-egy kultusz tanulmány építkezik: az anekdotikus kezdés, az eset részletező bemutatása, az ideológiai és a politikai érdekeltségek és ellenérdekeltségek megrajzolása, annak szemléltetése, miképp szövik át a hatalmi mechanizmusok a bemutatott kultusz, s mindez ironikus közbevetésekkel tarkítva. Összességében tehát azt lehetne mondani, hogy e kulturális diskurzus gyengéje a kiszámíthatósága.” (20–21.) Lakner kritikája tehát egyszerre fogalmaz meg fenntartásokat a témaválasztásról és a feldolgozás módszertani alapelveiről, azt érzékelvén, hogy az irodalmi kultuszok kutatása egyre inkább egy önmagába záródó diszkurzus képét mutatja. Diagnózisa, amelyet egyébként figyelemre méltó metodológiai javaslatokkal egészít ki, pontos: a magát kultusz történetként meghatározó tanulmányok egy része ugyanis az utóbbi másfél évtizedben valóban a Dávidházi Péter könyvének módszertanából származó alapelvek erős szug-

gesztióját követte, s számos dolgozat a szokásrend, a vallásos beállítódás és nyelvhasználati mód vizsgálata során többnyire a Shakespeare kapcsán paradigmatis érvénnyel leírt jelenségek reprizét mutatta fel. Azaz olyan esettanulmányokat kaptunk – tisztelet a kivételeknek –, amelyek nem gondolták végig a tárgyukhoz igazodó módszertan kialakításának szükségességét, elegendőnek vélték a ráutalást a Dávidházi-könyv bevezető elméleti fejezetére. Legalább ennyire jellemző azonban a Lakner leírta másik jelenség is: a kultuszok ironikus kezelése és állandó elhárítása a befogadás egyéb módozataitól pedig olykor már azt a veszélyes és módszertanilag igencsak nehezen megalapozható benyomást idézte föl, hogy egy jelentős, kultusszal is rendelkező személy (író) vizsgálatakor a kultuszt interpretáló kultuszkutató eleve kívül és felül képes állni a kultusz mindennemű formáján. Nem utolsósorban ebből is következett, hogy egy-egy írói életmű vizsgálatakor – ha az értekező a kultusz szerepéből kívánt kiindulni – a kultusz lebontásának látványos és persze retorikailag mindig hálás műveletei már-már az életmű elemzésének értelmezői feladatát is helyettesíteni látszottak.

Mindez elsősorban orientációs zavarnak tekinthető, hiszen – ahogy erre Lakner Lajos tanulmánya is utal – felbukkantak azért olyan törekvések is, amelyek jól mutatták a kitörés lehetőségét abból a csapdából, amely röviden egyfelől a kevés variációt mutató újramondással, másfelől pedig az irodalom értelmezésének hermeneutikai feladatát is bekebelező és lehetetlenné tevő, kiterjeszkedő kultuszkutatással jellemezhető. Hiszen egyrészt irodalomtörténészekről is megjelentek olyan tanulmányok, amelyek a kultusz különböző jelenségeinek társadalmi, történeti kontextusára kérdeztek rá, s ezáltal a nyelvi-retorikai elemzést a mikrotörténelem irányába tágitották ki (mint például a Gyánitól is mintaszerűnek tekintett, s a Takáts József szerkesztette kézikönyvben is újraközölt Kerényi Ferenc tanulmány: *A Petőfi-kultusz korai szakaszának szociológiájából, 1844–1867*), másrészt pedig a kultuszkutatás történetírói felhasználását bizonyító, nem irodalomtudományi kiindulású, forrásbázisát és módszertanát tekintve igencsak sokszínű, a vizualitás irányába is elmozduló történeti elemzések (mint például legújabban Vörös Boldizsár monográfiája: *„A múltat végképp eltörölni”? Történelmi személyiségek a magyarországi szociáldemokrata és kommunista propagandában, 1890–1919*, Bp., 2004). Azaz a válság jelenléte és meghaladásának lehetőségei egyaránt jellemzik azt a módosuló közeget, amelyben ezeket az új, de részben korábbi születésű tanulmányokat el kell helyeznünk.

A tanulmánykötet olvasója számos ponton szembesülhet olyan, a feldolgozott anyagból szervesen kibontott módszertani dilemmákkal, amelyek – deklaráltan vagy éppen rejtetten, az elemzett probléma értelmezői szempontjainak kiválasztásával – az újradefiniálásnak a szándékát mutatják, azaz a kultusztörténet tárgyának és módszereinek alapvető ártértekelésére törekшенek. Ez megmutatkozik a módszertani javaslatokban is: Lakner Lajos például következetesen – s számomra meggyőzően – leszámol azzal a tétellel, hogy kultusz és olvasás egymás ellentétei lennének, s a kánonokra és az identitásra irányuló elméleti kutatásokkal való szorosabb lépéstartásban látja a kibontakozás lehetőségét. Takáts József mindezt még tovább tágitván, a nacionalizmuselméleteket, az emlékezetkutatást, a politikai cselekvések antropológiáját és az etnikai földrajzot is a figyelembe veendő kapcsolódási pontok közé sorolja. Éppen ezért lényeges, hogy a diszciplináris sokszínűség minden korábbinál erősebb ebben a gyűjteményben: például a történész Gyáni Gábor a vezérkultusz történeti dimenzióit elemzi, Gagy József a kulturális antropológia eszköztárával írja le a fehéregyházi Petőfi-kultusznak egy interetnikus térben lejátszódó konfliktusait, de több művészettörténeti módszertanú, irodalmi jelenségekhez kapcsolt tanul-

mányt is olvashatunk – E. Csorba Csilla a Jókai-szobor elkészültét mutatja be, Kovács Ida Ottliknak és a képzőművészetnek a kérdéseit tekinti át, Keserü Katalin a Terror Háza művészeti koncepcióját értelmezi, Szvoboda Dománszky Gabriella pedig a Vigadó falstéményeinek ikonográfiai analízisét nyújtja. Rendkívül tanulságos azonban az is, amikor egy hermeneutikai vagy filológiai elemzés részévé válik a kultusz elemzése, vagyis ha a kultusz megközelítése nem az értelmezés aktusának letiltását célozza, hanem a kettő arányának a megtalálása cél: Kelevéz Ágnes Babits egy versének módosuló, román–magyar interpretációjáról, Tverdota György József Attila utolsóként tekintett verseiről vagy éppen Sári B. László Ottlik *Iskola a határon* című regényéről szóló dolgozatai ezt a törekvést példázzák. Másik irányt jelöl Takács Ferencnek a Joyce-kultuszról szóló tanulmánya, amely egy közösségi befogadás szociológiai rétegeinek azonosításáig képes eljutni; ennek érdekes ellenpárja lehetett volna a tragikusan korán elhunyt Keresztúrszky Ida befejezetlenül maradt, posztumusz Závada-tanulmánya, amely pedig éppen arra kérdez rá, hogy miért maradt el a *Jadviga párnája* című regény körül a lokális, tótkomlói kultusz kialakulása. A választ, sajnos, a tanulmány fájdalmas csonkasága miatt nem kapjuk meg, pedig metodológiaiailag is igen lényeges kérdés lenne annak tisztázása, miféleképpen tud az irodalomtörténész egy recens irodalmi szöveg esetében – kultusztörténetileg is értékelhető – olvasásszociológiai adatokhoz jutni.

Ha most csupán a kötetnek a szemléleti értelemben legfontosabb, s a kiemelt szempontokhoz hozzákapszható tanulmányait vesszük is figyelembe, feltűnő, hogy metodológiaiailag jóval plurálisabb ez a gyűjtemény, mint a korábbiak voltak. Ennek pedig már a kultusztörténet egészére is komoly következményei vannak. A kultusztörténet 15 évi munkájával és számos eredményével megteremtett kutatómódszertani különállása ezeknek az eredményeknek a fényében ugyanis kérdésessé válik, hiszen lebomlani látszanak az ilyen jellegű diszciplináris határok – aligha a kultusztörténet kezdeti intenciói ellenére, hiszen Dávidházi Péter is hangsúlyozta az antropológiai holizmus fontosságát. Megítélésem szerint tehát ez pozitív fejlemény, hiszen ezáltal a kultusztörténet eljuthat egy új önmeghatározáshoz: egy fontos és alkalmazandó szempont hordozójává alakulhat át, amelynek újra és újra, mindig a konkrét tudományos problémához igazodva kell megjelennie a helyét. Az eddig megcélzott diszciplináris önállóság helyett valódi szerepének megtalálásához és hatókörének növeléséhez juthat el így a kultusztörténet, hiszen hozzájárulhat új nézőpontok kialakításához és új módon értelmezhető, eddig jórészt mellőzött forráscsoportok felfedezéséhez – márpedig ez továbbra is rendkívül sokrétű kutatási feladatot jelölhet ki, anélkül, hogy kétségbe kellene vonni az eddig elért eredményeket.

S ez a felülvizsgálat igen tanulságosan egészül ki a kötethez csatlakozó bibliográfiával, amely Vajda Ágnes és Vörös Boldizsár munkája. Ez a könyvészeti összeállítás ugyanis nem abból az alapgondolatból indul ki, hogy – miként ezt egyébként számos korábbi tanulmány hajlamos volt sugallni – az irodalmi és történeti kultuszok kutatása Dávidházi Péter könyvével kezdődött. A bibliográfia ennek megfelelően az 1970-es évektől tekint ki mindazt a történeti, néprajzi, irodalomtörténeti, kulturális antropológiai termést, amely magyarországi kultuszokkal vet számot – s ennek köszönhetően nemcsak az válik láthatóvá, hogy Dávidházi Péter könyve miképpen állította új keretbe a kultuszkutatást, hanem azt is, hogy bőségesen volt már korábban is olyan, föltárt és interpretált történeti anyag, amelyre rátelepülhetett ez a tudományos diszkurzus. Ezen bibliográfia végigolvastán valóban igazat adhatunk Gyáni Gábornak, aki *Literatura*-béli tanulmányában szövegezte, hogy némileg kultikusnak tekinthető az, a kultusztörténeti tanulmányok egy részé-

ben megfogalmazódó önkép, amely Dávidházi könyvétől számítja a kutatási irány kezdetét: hiszen újraértelmezésről és egy új paradigma bevezetéséről van szó inkább, mintsem a „semmitől világot” teremtés gesztusáról. Nagyon fontos, hogy a kultusz kutatás most végre szembesülhet ezzel a sokágú, s kellőképpen számon nem tartott tradícióval – hiszen ne feledjük, az ebben a listában szereplő művek egy része soha, az utóbbi másfél évtized egyetlen kultusztörténeti tanulmányában sem szerepelt még hivatkozásként; pedig a történeti, néprajzi szakirodalom bősége jól mutatja, módszertanilag mennyire sokszínű bibliográfiai tradícióban kellene mozognia annak is, aki irodalmi kultuszokhoz nyúl. Számomra ilyenformán jelzésértékű, hogy ez, a kultusz kutatás újabb fordulatát jelző tanulmánykötet éppen egy ilyen visszatekintő bibliográfiával egészült ki.

(A Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei 13, szerkesztette Kalla Zsuzsa, Takáts József, Tverdota György, Budapest, 2005.)

SZILÁGYI MÁRTON

Illyés Gyula Archívum és Műhely

Az Illyés Gyula Archívum és Műhely a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete keretein belül kezdte meg működését. Az Archívum létrehozása a Magyar Tudományos Akadémia, a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma és az Oktatási Minisztérium együttműködésének köszönhető. Az Archívumban kapott helyet Illyés Gyula könyvtárának és kéziratos hagyatékának jelentős része. A könyvtár nagyrészt az Illyés Gyulának dedikált köteteket tartalmazza. Eredeti állapotát Takács Mária *Illyés Gyula könyvtára* című kétkötetes munkája őrzi. Az Archívumba került könyvek számbavétele és újrendezése befejeződött.

A kéziratos hagyaték (a megjelent művek kéziratai, naplójegyzetek, gépiratok) Illyés Gyuláné (Kozmutza Flóra) és az általa felkért szakemberek segítségével kialakított (tematikus) rendezési elvet követve került az Archívumba. A kéziratos hagyaték, a gépiratok, kivágatok újrafeldolgozása folyamatos.

A kéziratos hagyatékban található anyagokról számítógépes jegyzékek alapján tudunk tájékoztatást adni az érdeklődő szakembereknek. Ugyanígy tájékoztathatjuk a kutatót az író levelezésével kapcsolatban is. A hangzó anyag (kazetták, magnetofontekercsek) archiválása (CD-re mentése) befejeződött. Az ebben való kutatás lehetőségei is biztosítottak. Olvasóinkra a közgyűjteményekben érvényes szabályok vonatkoznak.

Illyés Gyula Archívum és Műhely

(MTA Irodalomtudományi Intézet)

Cím: Budapest, VI. Teréz krt. 13. I. em.

Levélcím: Bp., Teréz krt. 13. I. em., H-1067

Honlap: www.iti.mta.hu (Az intézet felépítése/Illyés Gyula Archívum)

e-mail cím: illyesarchivum@iti.mta.hu

Telefonszám: (36-1) 322-0425/135, tel./fax: (36-1) 321-1141

Az Archívum látogatható:

kedd: 12–19 óráig;

szerda: 12–17 óráig;

csütörtök: 10–15 óráig;

péntek: 10–15 óráig

Számunk szerzői

GILICZE GÁBOR szerkesztő, fordító, Budapest
GYŐRI ORSOLYA doktorandusz, ELTE BTK
IMRE ZOLTÁN tanársegéd, ELTE BTK
KULCSÁR PÉTER nyugalmazott egyetemi tanár, ELTE BTK
KÜLLŐS IMOLA professzor, ELTE BTK
LABÁDI GERGELY doktorandusz, Szegedi Egyetem
NÉMETH ZOLTÁN adjunktus, Bél Mátyás Tudományegyetem, Besztercebánya
SCHEIN GÁBOR docens, ELTE BTK
SZILÁGYI MÁRTON docens, ELTE BTK
SZILÁGYI ZSÓFIA adjunktus, Veszprémi Egyetem
TVERDOTA GYÖRGY tanszékvezető professzor, ELTE BTK

A kiadásért felel Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő Ruttkay Helga
Tördelte Somogyi Gábor
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető Balogh Mihály

HU ISSN 0324 4970

Ára számonként: 300 Ft
Előfizetés egy évre: 1200 Ft

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
1008 Budapest, Orczy tér 1.

Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 303-3440

További információ: 06 80/444-444

Előfizethető átutalással a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Vidéken előfizethető a postahivataloknál és a kézbesítőknél

Külföldi előfizetés a Hírlapelőfizetési Irodában
Példányonként megvásárolható

a Magszter (1052 Budapest, Városház utca 1.),
a Kis Magszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál

(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba)

IRODALOMTÖRTÉNET

Baráthy György, Gángó Gábor, H. Hubert Gabriella,
Huber Beáta, Imre Zoltán, Porkoláb Tibor,
Radnóti Zsuzsa, Spiró György, Székely György



2005/3.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával



2005. LXXXVI. évf., 3. sz.

Új folyam XXXVI. évf., 3. sz.

Főszerkesztő: SCHEIN GÁBOR

Szerkesztőség és kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba
Telefon/fax: 266-4903

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBÓ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KERÉNYI FERENC,
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN, KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, NÉMETH S. KATALIN, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TAMÁS ATTILA, TARJÁN TAMÁS, TVERDOTA GYÖRGY, WÉBER ANTAL

Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA
A Szemle-rovat szerkesztője: ORLOVSZKY GÉZA

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendőek.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2005/3

RADNÓTI ZSUZSA	
A magyar posztdramatikusok <i>(Az irodalmi drámától az előadásszövegig)</i>	257
SPIRÓ GYÖRGY	
A Rendező és a Szerző	267
IMRE ZOLTÁN	
Szöveg-előadás lehetséges kapcsolata a kortárs (magyar) színházban	273
SZÉKELY GYÖRGY	
Misztériumjátékok a Nemzeti Színházban 1924–1943	297
HUBER BEÁTA	
János vitéz, az ideológia huszára <i>A századforduló operettjében rejlő lehetőségek</i>	309
BARÁTHY GYÖRGY	
A nő és a szalon	327
<i>Szemle</i>	
H. HUBERT GABRIELLA	
Újfalvi Imre: <i>Keresztyéni énekek</i>	338
PORKOLÁB TIBOR	
Arany János levelezése (1857–1861)	341
GÁNGÓ GÁBOR	
Madách Imre: <i>Az ember tragédiája</i>	345

A magyar posztdramatikusok (Az irodalmi drámától az előadásszövegig)

Közismert anekdota szerint Szomory Dezső sokszor végigülte darabja próbáit, és ha a színész egy kötőszót is tévedett, hangosan és haragosan tiltakozott. Azt is őrzi a szakmai emlékezet, hogy néhány évtizede még szinte megoldhatatlan feladatot jelentett egy-egy költőileg magasröptű, de a szövegértés szempontjából túl bonyolult Babits- és Szabó Lőrinc-passzus értelmezése, az Arany-féle *Hamlet* egy-egy sora, vagy Illyés Gyula egyes Molière-magyarításai, amelyek sokszor túlzottan „irodalmiasították” a francia klasszikus elementáris színpadi természetességét. A tekintélyelvű irodalmi kánonok miatt azonban a színházak alig-alig mertek előállni új fordításokkal, egyéb radikális szövegváltoztatásokra pedig gondolni sem mertek.

Az irodalomközpontú szövegshíház hegemoniája évszázadokig töretlen volt. A huszadik századelő modernitás-hullámának nagymesterei (Gordon Craig, Tairov, Vahtangov, Mejerhold, Copeau, évtizedekkel később: Antonin Artaud), majd a századközép második modernitás-hullámával érkezők kérdőjelezték meg ezt a biztosnak látszó pozíciót. (Robert Wilson szavak nélküli képszínháza, Tadeusz Kantor álom- és emlékezetshíházáa, Grotowski szertartáshíházáa, a Living Theatre „agitpropos” provokációja, Mnouchkine vándorló híházáa.)

A századközép általános szellemi, művészeti, világnézeti paradigmaváltásában a dráma műfaja még fel tudta venni a versenyt a hínpad felől érkező kihívásokkal. (Albee-től Harold Pinterig, Beckett-től Mrożekig, Dürrenmatt-tól Gombrowiczig, Ionescotól Handkéig, Genet-ig. Valamennyien e válságkorszak nagy feltérképezői voltak, és különböző, addig ismeretlen gondolati megközelítéseket ajánlottak fel a hínháziak számára.) Ezekben a évtizedekben tehát (elsősorban a hatvanas–hetvenes években) inspiráló egymás-mellettiségben, sőt termékeny szimbiózisban létezett ez az új típusú textus és az avantgarde ihletésű teatralitás. A nagy hínpadi nyelvújítók és előadásai még nem nyúltak durván a szövegbe, tiszteletben tartották a művek belső szellemi és külső dramaturgiai megkötéseit. (Peter Brook *Lear királyáa*, Szentivánéji álomja, Ljubimov *Három nővére*, Hamletje, Tovsztonogov *A revizorja*, Brook és Ács János *Marat/Sade-ja*, Ascher Tamás *Három nővére*, Strehler *Terceskéje* [Goldoni], Swinarski és Axel *Tangója* Lengyelországban, Peter Stein

Homburg hercege, Zsámbéki Gábor Csirkefeje, Nekrosius közelmúltbeli Hamletje stb.)

A múlt század hetvenes éveitől kezdve azonban az írott szöveg és a rendező viszonya alapvetően megváltozott, és az irodalmi ihletésű dialógusok alázatos interpretátorából gyakran a textust gátlástalan szabadsággal kezelő, öntörvényű alkotó lett. E viszonyváltozást mennyiségi és minőségi tényezők is siettették, és siettetik.

Mennyiségileg: manapság jóval kevesebb az új, igazi szellemi felfedezéseket kínáló szövegújdomság, mint anno, a múlt századközépen. A kortárs írók jóval ritkábban találhatnak fogást a drasztikusan és gyorsan változó világegyetemen. (Kivételt erősítő szabályként említhetünk egy-egy lokális és időleges drámai irodalmi fellendülést; néhány éve az írt és az angolt, napjainkban az orosz és – talán nem elfogult állítás – a magyart is. Ezek a kortárs színművek erős, bátor, izgalmas kezdeményezések, de egyelőre ritkán tudnak olyan szélesebb közönségre tegegekhez szólni, mint elődeik. Rendszerint intellektuális belügyek maradnak.)

Minőségi értelemben pedig az általános világtrend: a képi kultúra előretérése a rendezői szerep feltűnő megerősödését, tehát a rendezői színházat favorizálja. Kiss Gabriella idézi a posztmodern színházról szóló, összefoglaló jellegű tanulmányában Hans-Thies Lehmann: „A Gutenberg-galaxis végével ismét megkérdőjeleződik az írott szöveg és a könyv, eltolódik az észlelési mód: a lineáris-szukcesszív észlelést lecseréli a szimultán és multiperspektívus. E felületesebb, ugyanakkor átfogóbb észlelés lép annak a centrálisnak és mélyebbnek a helyébe, amelynek az irodalmi szöveg olvasása volt az ösképe. A mozgó képek versenyképesebb körforgása a státuszvesztés veszélyével fenyegeti a lassú olvasást és a körülményes, illetve nehézkes színházat.” (*A kockázat színháza = Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*, szerk. Imre Zoltán, Bp., Áron Kiadó, 2004, 188.)

Azoknak a jelentős rendezői inspirációknak is csökken a számuk, amelyek a szövegcentrikus újraolvasatokban és interpretációkban találták meg az előadások korszerűségét. Az önálló alkotói vénával rendelkező, a képre koncentrálnak a színpadi megfeleléseket, amelyekkel lehetőség van gyors reagálású, naprakész, erős, mondhatni agresszív kisugárzású előadásokat létrehozni, állandóan szinkronban maradva a külvilág egyre gyorsuló történéseivel, váratlan közérzetváltozásaival. S ezért megpróbálják – meglehetősen sikerrel – totálisan magukhoz ragadni a színházi kezdeményezést. Ennek egyik legfontosabb következménye, hogy a jelentés, az információ fő hordozója a látvány, a kép lesz, a szöveg pedig gyakran mellé- vagy alárendelt pozícióba, sőt, a pályaszélre kerül.

A színháztudományi szakirodalom a világsszínházban a hatvanas-hetvenes évektől eredezteti a posztmodern, posztdramatikus színházi korszakot, amelyben „a dráma létrejöttében már nem elsődlegesen egy szöveg [...] dominál. [...] A dráma immár nem olyan cselekvő személyek története, akiknek

tettei lélektani, társadalmi okokra vezethetők vissza, illetve adott valószínűség-kritériumokkal motiválhatók [...]. A posztmodern színház ezzel szétfelelteti a szöveg- vagy cselekményközpontú színház, vagyis az ok-okozati narráció, illetve egy ugyanilyen diskurzus kereteit.” (Helga Finter: *A posztmodern színház kamera-látása*, 1985. Magyarul: *Ellenfény*, Szöveg melléklet, 1998 tavasza, ford. Kiss Gabriella.) Ezek az átalakulási folyamatok a magyar színházban rövidebb idő alatt, gyorsított tempóban zajlottak le, a kilencvenes évtizedtől napjainkig.

Az alapító atya: Jeles András. Jeles 1985-ben megrendezte a *Drámai események* című korszak-meghatározó előadását Dobozy Imre *Szélviharjából*, az 1956 utáni megtorló kultúrpolitika egyik kurzusdarabjából (1957). A szöveg az előadásban semmit nem változott, de a színpadi kontextus tökéletes ellentétére változtatta az írott (illetve) elhangzott szót. Balassa Péter írta: „A *Szélvihar* szövegét halljuk ugyan, mégsem azt a darabot látjuk. Változtatás nélkül új mű született, amely a szöveg alatt, azon túl, a játékból bontakozik ki. Szöveg és cselekvés (színház), beszéd és valóság (történelmi valóság) teljes ellentétéről van szó, ami magának az előadásnak a drámai eseménye.” (*Drámai események. Félelem és részvét a nyolcvanas évek művészetében = A másik színház*, Bp., Szépirodalmi, 1989, 288.) Jeles további alkotásai is makacs radikalizmussal kutatták a verbális és nem-verbális elemek meglehetősen szokatlan, új típusú kapcsolatait: *A mosoly birodalma* (1986), a kaposvári *Három nővér, Valahol Oroszországban* címen (1986) és a *Szervusz Tolsztoj!* (1993).

A *Drámai események* egy – akkor még forradalmian újnak számító – színpadi teremtő gesztussal detronizálta a szót, megkérdőjelezte magát a nyelvet, egy olyan nyomasztó történelmi korban, amikor a szavak nagy része valóban az ellenkezőjét jelentette. Dobozy szövege persze hazug, tehetségtelen iromány volt, és Jeles előadása elsősorban politikai, morális, mélyen egzisztenciális, és nem nyelvkritikai „drámai esemény” volt, színházszakmailag mégis elemetáris erővel bizonyította, hogy a színpadi történetek alapjaiban megváltoztathatók, sőt megsemmisíthetők egy szöveg eredeti jelentését. Vagyis a színház mint olyan képes arra, hogy ellenkező előjelűvé változtasson szavakba foglalt állításokat.

Ez volt a korszakhatár, és máig alig meghaladott, messze hangzó nyitánya egy új színházeszménynek, gondolkodásmódnak. (Halász Pétert, aki a másik szövegfüggetlen, poszt-dramatikusan színházi mester volt, itthon ellehetetlenítették csoportjával együtt, és így 1976-ban emigrálni kényszerült. Művészeti és stílusi kiteljesedése New York-i időszakára esett [Squat Theater, 1977–1985], és így esély sem volt arra, hogy működése befolyásolja a hazai folyamatokat.)

Néhány év szünet után – a kilencvenes évtizedben – kirajzott a rendezők új nemzedéke, és sok közülük ezt a típusú színházcsinálást már anyanyelvi szinten műveli, s működésük nyomán ez a fajta poszt-dramatikusan színház az ezredfordulóra itthon is meghatározó teatrális irányzattá, újfajta gondolkodásmód-

dá erősödött. Ezzel párhuzamosan, a hazai színháztudományban szokatlan és örvendetes gyorsasággal kialakult e fontos fordulatról szóló, magas szintű színházelméleti diskurzus. (Jákfalvi Magdolna, Kiss Gabriella, Kékesi Kun Árpád [Bécsy Tamás tanítványai], Imre Zoltán, Tompa Andrea. Megjelentek önálló kötetek is erről a témakörrel: Bécsy Tamás: *Színház és/vagy dráma*, Dialóg Campus Kiadó, 2004; *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*, szerk. Imre Zoltán, Bp., Áron Kiadó, 2004; *Színházi Antológia*, szerk. Jákfalvi Magdolna, Bp., Balassi Kiadó, 2000; *Színház* folyóirat Posztmodern szám, 1998. márc.)

A hagyományos szöveg-színház mellett megjelent tehát „a másik színház”. Ennek az új színházcsinálási módszernek napjainkra már jól elkülöníthető változatai és irányzatai egzisztálnak, hasonlóan a nagy nyugati (és keleti) világszínházi példákhoz.

A személyre szabott rendezői szövegátalakítás és -olvasat még megőrzi az irodalmi mű alapstruktúráját, szövegminőségét, de nem töri szét a műalkotás egységét, jellegzetes írói, műnembeli szövegvilágát. Az alkotás keretein belül maradván történnek a mélyreható dramaturgiai beavatkozások.

Egy korai, de nagyon sikeres példa erre a szövegátalakító scenírozásra Babarczy László 1983-as *Liliom*-rendezése, a Kaposvári Színház nagyszínpadán, amely teljesen be volt építve egy valóban működő hullámvasút-díszlettel. Babarczy a Molnár-darab záró mennyország-képét áttette lineárisan, időrendbe, közvetlenül Liliom öngyilkossága után, így az előadás Julika halott búcsúztatásával végződik. Ettől a látszólag egyszerű sorrendváltoztatástól az egész írás, de különösen a befejezés bonyolultabb, keserűbb, többletjelentésű lett. A változtatás olyan telitalálatnak bizonyult, hogy attól kezdve több produkció ebben a változatban játszotta a darabot.

Lukáts Andor (végzős színészeivel, 2001) és Schilling Árpád sokkal erőteljesebben belenyúlt a molnári szövegbe; stúdiónyi térbe zsugorították a történetet – szemben Babarczyval, aki épp ellenkezőleg, kitágította a játszótérrel. Szereplőket, komplett jeleneteket, hosszú szövegrészeket hagytak el, s a játékot elvont térbe helyezték. Schilling kiélezte, és összeszikkasztotta a mondatokban, a szituációkban rejlő iróniát és lírát, és így egy különös hangulatú, érdes, helyenként bohóctréfára hangszerelt „sztakattós” jelenetsort komponált az édesbús városligeti történetből.

Molnár szövege ma már klasszikusként viselkedik, mert szinte minden beavatkozást kibír. Legmesszebbre ment az átformálásban Michael Thalheimer 2000-ben, Hamburgban, a Thalia Theaterben. Visszhangos, szenvedélyes vitákat kiváltó előadásában radikálisan megcsonkította a szöveget, elemeire csupaszította a dialógusokat, s az egész idegjátékot egy szürke fal elé helyezte. S a rendezői átalakítás csodájaként a Molnár-mű egy kegyetlen, de mélysegesen megrendítő Woyzeck-passióvá változott.

Szövegstruktúráján belül maradt Tordy Géza és Kiss Csaba dramaturgiarendezői munkája is. Tordy *Amerikai Elektra*-előadása (Tivoli Színház, 2000) az

eredeti O'Neill-mű zsugorított kamaraváltozata. Hajszálpontos érzékkel tömörített, teljesen akcióra húzta az eredetileg háromrészes monstrumot, funkcionális kijelentő mondatokká csupaszította a költőien terjengős dialógusokat. Ő is, mint Lukács és Schilling, elemelt térbe helyezte a cselekményt, elhagyva minden – általa feleslegesnek ítélt – szereplőt, jelenetet, részletet, s kihagyott minden moralizáló, pszichologizáló, kevésbé fontos informatív passzust. A gondolatilag konzekvens szövegátalakítás és a nagyon intenzív színészi játék következtében, így, zanzásítva is megőrződött a mű monumentalitása, horrorisztikus, melodramatikus, pszichopatologikus ereje.

Hasonló, sőt még radikálisabb műtétet hajtott végre Shakespeare *Macbeth*-jén Kiss Csaba (Győri Nemzeti Színház, Stúdió, 1996). Szenáriozásában, sűrített átíratában a *Macbeth* (hasnolón a *Liliomhoz* és az *Amerikai Elektrához*) kamaradráma és stúdióelőadás lett, négy meghagyott szereplővel (Lady, Macbeth, Macduff, Banquo). A rendező-szövegátalakító nemcsak jeleneteket, szereplőket tüntetett el, hanem dialógusokat, tirádákat, monológok sorát helyezte át máshová, vagy tette át valamelyik megmaradt szereplője szájába. (A boszorkány-szövegek egy részét Banquo és Macduff citálják egymásnak gúnyosan, a másik részt a Lady súgja vajákos boszorkányként férje fülébe. Más szövegrészleteket pedig Lady látomásként, jelenésként, rémálomként vizionál, és hallucinál. A Macduff családjának kiirtásáról szóló információkat pedig – amelyek eredetileg Ross, skót nemes mondatai – maga Macbeth vágja tébolyultan Macduff arcába.)

E drasztikusnak tűnő változtatások ellenére sem lett a mű véglegesen kifordítva, átértelmezve. Az átírat az eredeti dráma gazdag jelentéstartományából (Szabó Lőrinc fordításának a felhasználásával) egy részletet emelt dominánsá, azt, amelyre napjainkban érzékenyen reagálnak a nézők: egy eredetileg összetartó kis közösség, mély barátságok, egy szoros életközösség széthullására, a házaspár személyiségének ördögi átváltozására, végzetes eltorzulására. Erős, individuális kamaratörténété változott a nagytotálban fogalmazott monumentális mű.

Vidnyánszky Attila beregszászi rendezőnél a színpadi kép elsőrendű jelentés-hordozó. Látvány- és látomásközpontú előadásai mégis erőteljesen kötődnek nagy tradíciójú szövegekhez, szinte annak folytatásai, továbbformálói. (Juhász Ferenc: *A szarvassá változott fiú* [Gyula, 2003]; *Téli rege* [Magyar Színház, 2001]; *Tóték* [Gyula, 2004]. Legújabb munkája egy „Shakespeare puzzle” (Csáki Judit kifejezése) 2005 nyarán, szintén Gyulán. A különböző művekből összeszedett, szerkesztett, montírozott részletekből újfajta szöveg-egység jött létre, amelyet aztán maga az előadás forrasztott össze öntörvényű – a hírek szerint – teljesen Shakespeare szellemét idéző alkotássá.

Alföldi Róbert is megőrzi nagyjából-egészéből a művek szerkezeti és szövegstruktúráját. Ő „dehistorizálja” a drámák közegét, majd átemeli azokat napjaink agresszív, brutális valóságába, tehát „újrahistorizálja”. Nemcsak a régóta

kedvelt módszerrel (a ruhák és a színhelyek modernizálásával), hanem a karakterek, az emberek közötti viszonylatok, életérzések, idegállapotok, az életterek mai megtalálásával, hitelesítésével. Természetesen gyakran újrarendeltatja (Szabó Stein Imre) az általa szívesen felhasznált klasszikusokat, saját ízlése és koncepciója szerint. Újraértelmezett előadásai: a számítógépes világ *Hamletje* Nyitrán (2001), a drogos álmoként elképzelt *Vihar* a Vígszínházban (1999), a maffiózók körében játszódó *Macbeth* a Tivoliban (2001) és a barbár, alpári *Haramiak* az Asbóth utcában (1998). Nagyon emlékezetes volt *A velencei kalmár* szintén a Tivoliban (1998), amelyben meghökkentő élességgel felfedte a szöveg és a szituációk mélyén lappangó (és eddig kevésbé feltárt) antiszemita tendenciákat is. Különösen a végjáték brutalitásában érződtek erőteljesen az Auschwitz utáni korszak sokkoló tapasztalatai, felismerései. Néhány izgalmas dramaturgiai megfigyeléssel is szolgált az Alföldi-féle olvasat. (Antonio és Bassanio homoszexuális kapcsolata, a három kérő epizódja, amelyben Bassanio videó-bejátszás segítségével találja ki a Portia által feladott kérdéseket stb.)

A fiatal Balázs Zoltán is ennek az iskolának, irányzatnak a képviselője. Edigi legjelentősebb munkája Weöres Sándor *Theomachia* című verses drámájából készült, pontosabban annak alapján (Bárka, 2003). Balázs a szöveg szabad felhasználásával egy archaikus, rituális, meghökkentően érett látványszínházat komponált, amelyben a lényeg a színpadi attrakcióba költözött át, és Weöres szövege „csupán” trambulinként szolgált.

A kilencvenes évtizedben, de különösen az ezredforduló tájékán, egyre több drasztikus szövegátírat keletkezett. E szöveg-destruktőrök egyik emblemikus alakja Zsótér Sándor, aki – különösen kezdeti, „Sturm und Drang” korszakában – kedvtelve provokálta és sokkolta meghökkent közönségét. Termékeny alkotói pályáján azonban egyre több nézői és szakmai hívet szerzett magának, miközben ő is sokat változott, mélyült, és a szövegdestruáló előadásoktól napjainkban, „klasszikusabb korszakában” néha már eljut a szöveg tisztelő, statikus minimálszínházig, amelyben a mozdulatlanúságba szorított, minden teatrális hatástól megfosztott színészek csak az írói szövegből és saját személyiségük, idegrendszerük belső tartalékaiból meríthetnek. (Hans Henny Jahnn: *Medeia* [Radnóti Színház, 2002], *Csongor és Tünde* [Kamra, 2004].)

A „zsótéri” formavilág legelső, radikális gesztusa, hogy a dráma egészét, tehát a színhelyt, a cselekvést, a szavakat szétválasztja egymástól, megfosztja eredeti, rendszerint realista írói közegétől (hasonlóan, mint egykoron Jeles tette), és ezáltal minden elem új és más kontextusba kerül, más jelentést nyer. Magát a mélyszerkezetet is szétszedi, „szétbombázza”; elemeire töri a teret, a cselekményt, megkavarja az időt, sorrendet borít, felcseréli a nemeket, szereplőket, szövegeket sokszoroz, egyszerűen: *dekonstruál*, majd e művelet után új, teatrális, elvonatkoztatott, stilizált, tehát nem realista világot épít fel: egy „zsótériadát” *konstruál*. A „motorbiciklis” *Woyzeck* (Miskolc, 1992), a férfi játszott *A kaméliás hölgy*, *Hölgy, kaméliák nélkül* címen (Miskolc, 2003), a *Cyrano*,

amelyben a főhős gitárját pengetve, egy fürdőkádból lép ki, és előbb hal meg, mielőtt Roxánjára rátalál (Nyíregyháza, 1992). A Bárka Színház-beli *Stuart Mária* (2004), amelyben a színésznő egy bekamerázott, bemikrofonozott körteremben (luxusbörtönben?) mondja tirádáit, miközben Erzsébet szerepét is ő kelti életre. A vígszínházi *A kaukázusi krétakör* (2003) szövegkezelés szempontjából mindenképpen szolid verzióban készült: a darab struktúrája, szövegvilága megőrződött, csak a színhely helyeződött át egy kistelepülés lerobbant mozijának nézőterére, és az eredeti Enekes szerep helyett egyenruhás gyerekkórus reflektálja, kommentálja, köti össze a brechti történetet. A szereposztás az, ami a szokásosan meghökkentő zsótéri elemeket tartalmazza: Acdak bíró szerepét színésznő, a kormányzó feleségét férfi színész játszotta.

Zsótér még nem szakad el a nagy formátumú irodalmi művektől, és erősen kötődik a klasszikus, európai kultúrhagyományokhoz. Szeret megküzdeni a kanonizált szövegekkel, szuggesztív kisugárzásukkal, s ezeknek a műveknek az alapján és segítségével, alkalmanként ezek szövegromjaiból építi fel saját színházi univerzumát.

A posztdramatikus magyar színház másik nyelvújítója és meghatározó személyisége, Schilling Árpád, aki Zsótér nomád „vándorló teatristája” ellentétéként, egy kőkeményen összetartó, teljesen új színházi nyelven beszélő csapatot szervezett maga köré: a *Krétakörösöket*.

Nemzetközi hírű, provokatív, drasztikus *Woyzeck* (*W – Munkáscirkusz*) előadásában (Régi Thália Stúdió, 2001) Büchner szövegtöredékeit használta, József Attila-versrészletekkel feldúsítva. Az előadás az emberi szegénység és kiszolgáltatottság vad prezentációja volt, s Schilling ezzel a gesztusával a nagy elődhöz, Jeleshez csatlakozott, annak a „megalázottak és megszomorítottak” szenvedéseire rezonáló alkotásaihoz, a kollektív tragikum, az „új tragikum” (Balassa Péter kifejezése) kereséséhez.

Schilling sokoldalú, sokarcú színházteremtő egyéniség. A többé-kevésbé szövegtisztelő előadásoktól (*Közellenség*, Kamra, 1999; *Liliom*, Thália Régi Stúdió, 2001; *Mizantróp*, Krétakör a Vidám Színpad Stúdiójában, 2004; *Siráj*, Krétakör a Fészek Körteremben, 2003) a szöveg-szétbombázásig (*Woyzeck*) sokféle szövegkezelési módozatot kipróbált. De talán eddigi legizgalmasabb munkái azok a kollektív improvizációs technikával készült produkciók, amelyeknek semmiféle irodalmi előzményük nincs. Közös társulati improvizációval készült két meghatározó előadása a *Hazámházám* (Fővárosi Cirkusz, 2002) és a *Feketeország* (2004). Nagy mennyiségű, nyers publicisztikai anyag felhasználásával, írói és szerkesztői segédlettel (Tasnádi István) készült el a végső, a játszott példány, amely még az esti előadások során is állandóan változott. A textus nem lineáris, nem hierarchikus szerkezetű, nem egy főtörténetre és nem egy főhősre koncentrál. Nem középpontos szerkezetben, hanem melérendelő epizódok sorában, fűzér-dramaturgiával összeforrasztott, kollektívokról szóló, kollektívák által prezentált szituációsorok. Ismerős, köznapi,

közös emlékekre, állampolgári tapasztalatokra támaszkodó, sokak által megélt helyzetek, történesek gyűjteménye mindkét előadás.

A *Hazámhazám* a rendszerváltástól 2002-ig, a *Feketeország* pedig napjainkig követi elmúlt tizenöt évünk tragikomikus, gyakran abszurdba hajló, képtelen fordulatait, neuralgikus történekeit. (Szemléletében, szerkezetében a *Hazámhazám* némiképp emlékeztet Örkény István *Pisti a vérzivatarban* című groteszkjére.) Szélsőséges eszközökkel operáló, a legfrissebb közérzetet, közhangulatot tükröző nyers játékok, „Zeitstück”-ök a javából. A publicisztikai, köznapis szintű, eklektikus, hol tragikus, hol tragikomikus, hol szatirikus tartalmú szövegek virtuóz stílus-sokféleségben szólalnak meg: szkeccs, kabaré, bohóctréfa, blöddli, tragigroteszk, szürreális és abszurd jelenetek sorában. S az egész kavalkádot a realitástól elemelt, erőteljesen stilizált, szigorúan komponált, alkotói-rendezői szcenírozás forrasztja egységes műalkotássá. Az egykori politikai agitprop, politizáló színházat támasztja fel Schilling, de a főnájáról, szatirikus változatában.

Az előadások szigorúan komponált művészi alkotások, a szövegek viszont minden irodalmi érték nélküliek (óvatosabban fogalmazva: csekély irodalmi értékűek), csupán helyzeti értékkel rendelkeznek. „Egyszer használatos” szöveg-vázlatok, minden többletjelentést nélkülöznek, a réseket, hiányosságokat az előadásnak, a színészi jelenlétnek kell kitölteni, teátrális, non-verbális elemekkel.

A másik improvizálás, „sajátszövegíró” (Tompá Andrea kifejezése): Mohácsi János, Kaposvárról. Ő is szigorúan összeszokott, „idomított” csapattal dolgozik, akik értik és használni tudják az ő nyelvezetét. A szöveghez való viszonya más, mint Zsótéré, Schillingé. Ő túlnyomórészt egy archetipikus alaphelyzetet kölcsönöz egy ismert klasszikusból, félklasszikusból, sőt néha klasszikus operettből is. (Kaposvárott: *Tom Paine* [1996], *Istenítélet* [Miller: *Salemi boszorkányok*, 1995], *Megbombáztuk Kaposvárt* [Heller: *Megbombáztuk New Havent*, 2000, *Csárdáskirálynő*, [1993]; Nyíregyházán: *Krétaör* [Brecht: *A kaukázusi krétaör*, 1998].) Az eredeti írást az alapokig lebontja, majd társulatával, saját improvizációs technikájukkal újraépíti. A résztvevők saját személyes élettapasztalataikra, egyéni ízlésükre, személyes nyelvi világukra támaszkodva, saját szövegeikkel újraverbalizálják a szituációs csontvázát a közbeszéd szintjén. Mohácsit (mint Schillinget is improvizációs előadásában) a nagy közösségek történelei és a nagy összeomlások foglalkoztatják, hatalmas, monumentális tablókban elbeszélve. (Egyik legutóbbi produkciója a *Csak egy szög*, szintén Kaposvárott [2003], a cigány közösség, a cigányság krónikája, tragikomikus, tragikus meta-története, amely a szöveglétrehozás tekintetében ritka kivétel, mert irodalmi minta nélküli, önálló termék, öccse, Mohácsi István segítségével.)

Pintér Béla társulata szintén erős, összetartó közösség, ők is külön-külön és együttesen kiválóan beszélnek a névadójuk által kimunkált, szintén nem realista színpadi beszédet. Az ő stílusuk is imponálóan sokoldalú, anyanyelvük elsősorban a groteszk, s annak számtalan változata, a tragikustól a szürreálisig.

Produkcióik elsősorban a köznap, jelenkori magyar realitásokból, különböző ismerős, urbánus közegekből, társadalmi anomáliákat tükröző helyzetekből indulnak ki, majd fokozatosan váltanak át szürreális groteszkbe, részben a történetmesélés bakugrásai, részben váratlan műfajváltások (táncos, a kort és szociális környezetet felidéző dal- vagy operai jellegű betétek, s különböző egyéb non-verbális elemek) segítségével. Felnagyítják, elrajzolják az eredeti valóságképet, és szürreális vagy rémálomszerű látomássá tágítják produkcióikat. „Miközben az Arvisuránál »tanult« népzene és táncot használja, gyökeresen át is értékeli annak helyét, jelentését, a kortárs (urbánus és népi) világban való értékét és fontosságát. Pintér azt kérdezi: mit kezdünk a magyar hagyományokkal, és Ady Endrével szólva azt is kérdezi: mi a magyar most...” (Tomba Andrea: *I am the text = Collision. Essays on contemporary Hungarian Drama*, The Hungarian Theatre Museum and Institute, 2004, 166.)

Pintérnek már annyi köze sincs a nagy drámai elődökhöz, mint Mohácsinak. Ő ugyanis önállóan, saját maga hozza létre nem túl bonyolult, helyenként túl váratlan fordulatokkal teli, néha túl egyszerűen fogalmazott, de nagyon erős létállapotot, életérzést kifejező előadásszövegeit, librettóit, amelyek gyakran a rendező-szövegíró életrajzi elemeiből, saját szenvedéstörténetéből, családi legendáriumából állnak össze.

És utoljára, de nem utolsósorban a jelenleg legfiatalabb, legvadabb szövegdestruktőr: Bodó Viktor. Az eddig felsoroltak közül talán az ő *Boldogtalanok* (Marosvásárhely, 2004) előadásában foglalta el a legszerényebb helyet a szó, a verbalitás. Füst Milán darabját a felismerhetetlenségig szétbontotta: a főhős, Huber Vilmos életterét romhalmazzá változtatta, vagyis egy csupasz, lepusztult térbe helyezte át a játékot, amely eredetileg egy lakásban játszódik. Körülvette őt állandóan hisztériázó női hozzátartozókkal, egy állandóan leselkedő, szomszédos, kéjvágyó hentessel, és a haldokló gyermekével, aki Füst Milánnál nem is jelenik meg, Bodónál viszont felnőtt idiótaként végigőrjengi az előadást. Mindezek a történések már alig emlékeztetnek az eredeti irodalmi alkotásra. Bodó minden egyes gesztusával felnagyította, agresszíven eltúlozta, átkomponálta Füst darabját. Önpusztító szörnyetegek haláltánca zajlott ezen a színpadon, ahol nyomokban fellelhető volt egy-egy Füst-mondat vagy eredeti írói helyzet. Ha viszont eltekintünk az eredőtől, akkor rácsodálkozhatunk egy brutális, elementáris erejű, valamiféle közelgő világkáoszt megelőlegező, pusztulást és pusztítást sugalló sötét horror-előadásra, s látunk az expresszív őrjöngésig felfokozott színészi teljesítményeket. A halott szerző és a tájékozatlanabb nézők iránti tisztelet azonban megkövetelné, hogy új címe legyen ennek a saját vízióknak (és a többi rendező víziójának is), és az alcímbe szerepelne az eredeti.

Bodó legújabb munkája, a *Ledarálnakeltüntem* című többszörös fesztiváldíjas produkció, Kafka *A per* című regényének alaphelyzetét kölcsönözte és variálja (Kamra, 2005). Az előadásszöveg, amelyet állandó író-szerzőtársával, Vinnai Andrással komponált, szándékosan alulfogalmazott, lepusztult, kife-

jezetten slendrián szöveg, de ami létrejött ebből a vázlatból, az szuggesztív, sokkoló hatású, „szorongás-orfeum”. Schilling stíluszeklektikáját Bodó még tovább feszíti, még szélsőségesebb elemekkel dúsítja, ellentéteit még jobban kisarkítja. Előadása agresszív, harsány, zenés-táncos rémálom-kavalkádból jön létre. Hollywoodi filmeket idéző, varieté- és show-műsorelemek ötvöződnek benne, nyomasztó, szürreális, fenyegetést sugárzó részletekkel párosítva. S ebben a jelenetsorban „mesélődik” el, egy álomszerűen meghosszabbított játéktérben; hogyan töri meg szűkebb és tágabb környezete Josef K. ellenállását. A történet Bodónál is azon a bizonyos hétköznapi reggelen kezdődik, mint Kafka remekművében, csak az előadásban Josef K. ellenállását szó szerint „ledarálják”, mert a főhős a befejezésben valóban egy díszlet-darálóban tűnik el, amelyből boldog idiótaként, tucatemberként bukkan elő.

Mindegyik posztdramatikus színházcsináló „előadásszöveg-író”, aki szerint „a szöveg én vagyok” (Tompá Andrea), különleges, erős képi fantáziával rendelkezik. Már régen nem kötelező, hogy a kép és a szöveg összefüggjön, egymásból következzen, vagy egymást erősítse, csak az a fontos, hogy az illető képalkotó formaérzékével hitelessé tegye ezt „a másik színházat”, és olyan színészcsapattal rendelkezzen, amely pontosan érti, és megvalósítja rendezőjük nem realista, nem a lélektani realizmusból építkező, nem illusztráló játékstílusát, és amely csapat képes legyen a csupasz létezés szenvedélyes és intenzív idegállapotából fogalmazni, és igazi ensemble-játékot létrehozni. Ezek nélkül a képességek nélkül, és a nagy irodalmi hagyományok ereje nélkül az új színházi korszak előadásai béna madárként gubbasztanak a földön, s csak a hiteltelen, blöff-gyanús produkciók sorát növesztik.

Az irodalmi szöveg az évszázadok folyamán erős alapként működött, s a színpad számára felajánlott gondolati és kort tükröző tartalma, többértelműsége megőrződött, s így, folyamatosan vissza lehetett hozzá térni, és felfedezés-értékű előadásokat lehetett belőlük létrehozni. Az új típusú előadásszövegek minősége miatt azonban maguk a produkciók reprodukálhatatlannokká válnak, mert ezek a mondatok önmagukban nem tartalmaznak igazi esztétikai minőséget, és az élő teátrum ereje és jelenléte nélkül gyakran élvezhetetlen, sőt érthetetlen szövegthalmazok, nyers vázlatok maradnak csupán. Rendezői, alkotói víziók segédeszközei, kiegészítői, vázlatai, hasonlóan például az akciófilm forgatókönyveihez. (Kis túlzással: minél jelenidejűbb érzeteket közöl manapság az előadás, annál roncsoltabb állagú a szöveg.) Egy-szer használatos textusok, amelyek önálló, tradicionális esztétikai érték híján együtt halnak az előadással. „Ez már egy teljesen új világ” – írta Forgách András egy Mundruczó Kornél-előadás kapcsán. És igaza van.

Miközben lelkesen üdvözlöm a közép- és új rendezői generáció emlékezetes „posztdramatikus” teljesítményeit, egyúttal azonban, mint az irodalmi dráma elkötelezett híve, nyugtalanul és riadtan szemlélem az irodalom-központú szöveg-színház növekvő pozícióvesztését.

A Rendező és a Szerző

Amikor ezt az eszmefuttatást írom, a jogörökösök éppen betiltották a legnagyobb magyar zeneszerző egyfelvonásos tragikus operájának új magyar bemutatójáról készült tévéfelvétel felhasználását, és az előadás létrehozói ellen pert fontolgatnak. Ugyane zeneszerző balettjének új feldolgozását is betiltatták pár éve, akkor az lett a megoldás, hogy zene nélkül adták elő a továbbiakban. Talán azért vagyok ezekre az eseményekre érzékenyebb az átlagnál, mert másfél évtizede drámát szerettem volna írni az illető zeneszerző nevezetes búcsúkoncertjéről, és a levelezésében különös adatokra bukkanván a zeneszerző első számú örököséhez, azóta meghalt idősebbik fiához fordultam levélben felvilágosításért. Fenyegető, zord levelet kaptam válaszul: amennyiben nem hagyom abba a kutakodást azonnal, pert akaszt a nyakamba. Akkoriban színgazgatóként sokat pereskedtem, untam már, a darabot nem írtam meg inkább.

Nem láttam a fent említett előadásokat, de a botrányok megerősítenek abban a vélekedésemben, hogy a ma érvényes szerzői jog tökéletesen alkalmatlan hivatása betöltésére. Még tíz év, és a kérdéses zeneszerző örökösei nem támaszthatnak igényt semmiféle beleszólásra: letelik a hetven év a szerző halála óta, minden hangjegye közpredává válik, bárki azt tehet vele, amit akar. Hetven évig mindent meg lehet tiltani, utána semmit. A művek elvi öröklétéhez képest ez a hetven év – egy évtizede emelték fel ötvenről – voltaképpen elhanyagolható, sőt nevetséges.

Nem az a kérdés tehát, igazuk van-e az örökösöknek, akik elvileg kompetens személyek éppúgy lehetnek, mint inkompetensek. Az igazi probléma az, hogy a polgári – individuális – szerzői jog művészi kérdésekben ab ovo inkompetens. Az elvileg is képtelen individuális szerzői jog paradox módon akkor jött létre és érte el mai fejlettségét, amikor a szerzőket – a közösségi művészi gyakorlatnak megfelelően – a ma a színházban igazi hatalommal bírók: a rendezők, a karmesterek, vagyis az interpretátorok – végképp bedarálták. Akár zeneszerző, akár drámaíró valaki, a XX. századi fejlődés eredményeképpen pontosan olyan státuszba került, mint a díszlettervező, a jelmeztervező, az ügyelő vagy a sűgő: az előadás egyik – nélkülözhetetlen, ám csereszabatos – csavarja. Nincs többé olyan, hogy „író”, akinek a műve eredeti,

összetéveszthetetlen, megfejtendő titkokkal teli formában olyan emberi tartalmat hordoz, amilyen még nem volt. Nincs többé „író” a szó romantikus értelmében, nincs többé „zseni”. A ma élő író a rendezővel – a zeneszerző a reménybeli karmesterrel, zenei vezetővel, hangmérnökkel, akárkikkel – előre egyeztet, és a hatalommal bíró interpretátor kívánságait végrehajtja. A már nem élő – klasszikusnak számító – író szövegét a rendező a maga kényérékedvére átírja, átíratja, átszerkeszti, meghúzza, kiegészíti, hogy a saját vízióját létrehozza. Az író nem meghódítandó hegycsúcs vagy földrész, hanem ilyen-olyan szövegek gyártója. Ez a gyakorlat világszerte, és kérdés, nyertünk-e vele valamit.

Meggyőződésem szerint minden színpadi műalkotás kollektív termék. Ha előadják, mindenképpen kollektív alkotás, benne van a rendező, a színészek, a zeneszerző, a mozgástervező, a világítástervező stb. stb. tudása és tapasztalata. Akkor is kollektív termék azonban, ha soha nem adták elő, csak könyvdrámaként létezik: benne van mindazon drámaírók emberi és formai tudása, akiktől a szerző tanult, fogásaikat átvette, formáikat és témáikat variálta. Ezt nevezzük hagyománynak. Minden szerző befogadóként kezd, és nincs olyan ember, aki a drámát mint műfajt magától feltalálni képes volna. Minden színpadi szerző örököse Aiszkhülosznak, aki feltalálta, hogy két színész és egy kommentátor (kórus) szükséges egy dráma előadásához; akkor is az örököse, ha netalán a nevét sem hallotta. Örököse a mai drámaíró az összes eddig működött drámaírónak akkor is, ha műveletlen vadbarom: él benne ez a műfaj mint létező és továbbra is művelhető kifejezési lehetőség. Értelemszerűen ez minden ma létező műfajra éppen így érvényes.

Miből származnak a feszültségek? Nyilvánvalóan a munkamegosztás fejlődéséből, valamint abból, hogy a művészettel pénzt és presztízst – hatalmat – lehet szerezni. A polgári szerzői jog a műalkotással megszerezhető anyagi és nem-anyagi javak megosztásáról intézkedik; ahol ilyen javak nem szerezhetők, ott szerzői jog sincs.

Tisztán piaci viszonyok között a pénzszerzés és a hatalom megszerzése elválik egymástól, hiszen a pénz megfelelő ellenérték. A majdnem tisztán piaci viszonyok a színháznak – vagy a színházszerű intézményeknek – kedvezni szoktak. Ezt látjuk az Erzsébet-kori színházban. A szerzők, amennyiben színészek is, a bevételből részvényesként egyébként is részesülnek, valamint komoly összeget kapnak egy-egy darabért, amely a színház kollektív tulajdonába megy át, és a jelmezekkel együtt az adott társulat legfontosabb vagyónak számít. A szabadpiacon ingyen jutnak hozzá a témákhoz, és vigyáznak rá, hogy a kész darabot mások ne lophassák el (kiadni is vonakodnak, ugyanezért). A témák többsége már ismert és sikeres novella vagy krónikában népszerűvé vált történet, a színház vámpírként viselkedik, mint ma a film vagy száz éve az opera. Feltűnő, hogy klasszikus görög vagy római drámákat Shakespeare korában egyáltalán nem játszanak, noha az iskolákban tanít-

ják. Mindenből új darabot íratnak. Nem érdekli őket semmiféle esztétikai szabályrendszer, egyetlen parancs van: hatni. Olyasmi lehetett ez a színházi világ, mint a mai hollywoodi álomgyár: bevallottan csak és kizárólag az anyagi haszon megszerzése céljából hozták létre az előadásokat. Persze ez sem volt tisztán piaci alapon működő színház, a királyi udvarban is tartottak előadásokat, s azokat a királynő, majd a király bőkezűen honorálta; belekerült továbbá a színház a központi hatalom és a feltörekvő polgárság között folyó politikai harcba, a puritánokkal szemben a színház a monarchánál keresett védelmet, s ez az udvari művészet bizonyos elemeit belopta a piaci szemléletbe. Shakespeare puritánellenes darabjai a monarcha nézetét képviselik. Igaz, olykor a monarchiát is megpiszkálja, híres eset a *II. Richárd* felújítása, de ezt többnyire elnézik neki. Csak az államvallást nem szabad bántani, az előzetes cenzúra – már létezik – nem is tenné lehetővé. Alapvetően mégis a nézőktől szedett beléptidíj fedezte a színház fenntartásának költségeit és a művészek jövedelmét. Hozzáteendő, hogy ez a helyzet sok ezer éves gyakorlat során alakult ki, ahol színház egyáltalán létezett, és újra meg újra ilyenre vált kedvező körülmények között, valamint fontos, hogy a XX. század elejéig, a film feltalálásáig a színház volt a legpopulárisabb műfaj, nagy tömegek számára építették a színházakat, a színház a sportversenyek nézőszámával dicsekedhetett.

Tisztán hatalmi alapon az udvari színház szokott szerveződni, a francia klasszicista tragédia ilyen rendszerben született – a vígjáték részben ment maradt tőle –, és ilyen típusú színházat hozott létre a szovjet rendszer. Szerzői jog nincs, de uralkodói kegy van, ez egzisztenciát biztosít és esetenként a túlélést jelenti. Az állam eltartja a színházat, a nézők pénzbeli hozzájárulása elhanyagolható, szimbolikus. (Az athéni színház is állami, a nézőknek még fizettek is azért, amiért méltóztattak elfáradni a teátrumba.)

A mai világszínház alapvetően kevert rendszerű, aminek elsőrendű oka az, hogy üzleti alapon a színházak nem tudnak megélni. Még a Broadway is ráfizetéses egészében, csak ritka produkciók válnak nyereségessé, ha világszerre el lehet adni őket; a Broadway létét New York állam és a város finanszírozza turisztikai okokból. A magánszínházak ellehetetlenülésének beállta közel százéves: a XIX. és XX. század fordulóján ment fel az infrastruktúra – a színházépület fenntartásának (fűtés, világítás, anyagköltség stb.) – költsége annyira, hogy a beléptidíjából a művészi tevékenységet már nem lehetett finanszírozni. Átlagban a költségvetés 10–20 százaléka megy el a művészetre, vagyis a művészek bérére és jogdíjára, az összes többi költség járulékos, a színház alaptevékenységéhez nem tartozik hozzá. Emiatt szponzorok nélkül a színház sehol nem tud megélni. Akár az állam a szponzor, akár magánvállalatok vagy magánszemélyek, beleszólásuk a művészi tevékenységbe jelentős. Lehet ezt persze közvetve is csinálni, látszólag pártatlan kuratóriumok által megítélni a támogatást, de az ideológiai és politikai számlát mindig benyújtják, a piacot – a közönség valódi érdeklődését – a színházi szempon-

tok közül kizárva. Esztétikailag ennek jó és rossz oldala egyaránt lehet. A kelet-európai színház az elmúlt kétszáz évben alapvetően udvari jellegű, valamint elsősorban a nacionalista ideológia szolgálatában áll mind ott, ahol létezik önálló nemzeti állam, mind ott, ahol – még – nem. A cél: nekünk is legyen olyanunk, ami másoknak is van. A rövid ideig tartó internacionalista áramlat örökli és fenntartja a színházat, és államilag dotálja. Színházat építeni és fenntartani presztízsbetűzés marad akkor is, amikor a film és a televízió nyilvánvalóan nagyobb tömegekre hat. A presztízszempont azonban önmagában kevés, és a színházak folyamatos anyagi bukácsolását jelenti.

Nem természetes jelenség, hogy a színházak világszerte úgynevezett „klasszikusokat” is játszanak. A görög színház nem játszott klasszikusokat, mert még nem voltak. De a Shakespeare-korabeli színház sem játszott, pedig már voltak. A XIX. században kezdődött a vegyes program: a klasszikusok és a kortársak drámáinak egyazon műsorrenden való tartása, és ez lett a XX. századi standard. Klasszikus drámák esetén nem az a fontos, hogy mit, hanem az, hogy miként adják elő. Óhatatlanul előtérbe lép az interpretátor, a rendező, és átveszi a hatalmat a színészekről és a szerzőktől. Párhuzamos jelenség a karmesterek hatalmának abszolúttá válása a zenében, a galériások hatalmának növekedése a képzőművészetben. Óriási szellemi infrastruktúra települ rá mindarra, ami valaha eredeti volt, és mindarra, ami eredeti lehetne. A mai színház gyár, amelyben futószalagon jönnek létre a szórakoztatóipari termékek, de mert magát ez a gyár nem képes eltartani úgy, mint Shakespeare korában az összes angol színház, ez a ráfizetéses gyár nyugodtan eltávolodhat a befogadóktól, csupán a pénzosztó hivatalnokokkal kell jó viszonyt ápolnia, na meg a kritikával, amely a maga reklámerejével – hiszen a pénzosztó hivatkozhat rá – közvetve hozzájárul a támogatási pénzek odaítéléséhez. A látogatottságot valamilyen arányban persze figyelembe szokták venni a pénzosztáskor, ilyen-olyan irányszámokat szabnak meg a tervgazdaság szabályai szerint a kapitalista államokban is, de a színház popularitása – amely a film és a televízió, valamint a sportesemények nézettsége mellett elhanyagolható – többé nem előadásokat létrehívó szempont. A színház az elité lett, úgy látszik, visszavonhatatlanul. Rétegszínházak jönnek létre, és az európai nemzeti színházak csak azért vannak, hogy egyáltalán legyenek, hogy a mindenkorai állam megállapíthassa, neki is van önreprezentációja.

Mélységesen konzervatív lehet csak az a színház, amely ilyen helyzetbe kényszerül. Konzervatív és másodlagos. Nincs ugyan kizárva, hogy a közönség elevenébe vágó előadás jöjjön létre, de nem ez ennek a színháznak a hivatása. Amikor hivatalos állami ideológiát kell éppen hirdetni – mint a szocializmusban –, a színház a hivatalos ideológiát túlajtva, annak alaptételeit a valóságon számon kérve akár forradalmi hangulatot is kelthet, ez történt számos alkalommal a XX. század második felében mind a Szovjetunióban, mind a kelet-európai országokban. Mihelyt az állami ideológia leszűkül a naciona-

lizmusra, előtérbe lép a lehető legprimitívebb szórakoztatás, mint a XX. század első felében és a kilencvenes évek óta láthatjuk, és a nézők altatása folyik, csakúgy, mint a filmekben és a kereskedelmi televíziókban, csak kisebb hatásokkal. A helyüket nem lelő fiatal művészek szűkös pincékben és sufnikben próbálkoznak valami mással, hatásuk korlátozott, megélhetésük bizonytalan. A XXI. században ráadásul sehol sem áll rendelkezésre olyan, haladónak gondolható ideológia, mint volt legutoljára a hatvanas években, az amatőr színházak virágzása idején.

Ebben a helyzetben a színműíró helyzete végképp megrendül. A rendező joggal gondolja, hogy a klasszikus remekművekben van annyi, korszakokon átívelő emberi tartalom, amit ő, az interpretátor, az adott kor számára előcsiholhat. Ebből aztán számtalan kifacsart, összeszabdalt, érthetetlen Csehov-, Shakespeare-, Molière- és egyéb előadás születik világszerte. A rendező nem író, a semmiből nem képes új világot teremteni, csak már létező alapanyagból, azt variálja, próbálja hozzátörni a maga korának szükségleteihez, és általában unalmas, csak a beavatottaknak szóló előadást hoz létre. Shakespeare, a legnagyobb zseni húzza a legrövidebbet, mert az övé szövegszínház volt, a nézők elsősorban füllel fogadták be a darabjait, amelyeket a díszlettelen térben a színészek deklamálva hadartak el, a miénk látványszínház, mi a szemünkkel fogadunk be elsősorban. Nem lehet eleget húzni ma egy Shakespeare-drámából, hogy ne legyen unalmas. Amikor egy Shakespeare-darabot a látványnyal, a kihagyásokkal, a beírásokkal, az átszerkesztésekkel, a szerepek ilyen-olyan kiosztásával (nők játszanak férfiakat vagy fordítva) megerősokolnak, a mai színház tökéletes tanácsstalanságát és inkompetenciáját árulják el, miközben azt hiszik, művészetet hoznak létre. Ugyanez érvényes a többi klasszikusra. Egyetlen tiszta módja van a klasszikusok műsoron tartásának, a japán: ott évezredek óta ügyelnek, hogy a régi darabokat továbbra is pontosan úgy játsszák, mint annak idején. Ez persze Európában, ahol a társadalmi változások csaknem minden nemzedékben követték egymást az elmúlt háromszáz évben, nem megy, és ha megkísérlik, hogy mondjuk ógörögül, valamiféle rekonstruált zenére kornyikálva adják elő a görög klasszikusokat, az is rétegszórakozás marad.

Mi a megoldás? Nincs megoldás. A nagy színházi nyelv, amely közérthető, és bármiféle tartalom közvetítésére alkalmas, spontán módon alakul ki olykor-olykor, erőltetni nem lehet. Az ilyen színházi nyelv sem marad meg sokáig, másfél-két nemzedéknyi idő van csupán arra, hogy a színház a maga lehetőségeit tökéletesen kimerítse, utána a forma szétesik. Az ógörög tragédia korszaka, Shakespeare korszaka, Wyspianski korszaka erre egyaránt jó példa, és valamennyire a romantikus dráma két nemzedéknyi ideje is idesorolható.

Azt azonban valószínűnek tartom, hogy a rendező és az író munkamegosztása tarthatatlan, és a színházban is be fog következni, ami a XX. század legjobb filmjeiben – Chaplin, Fellini, Bergman, Mihalkov stb. műveiben – meg-

valósult: a rendezőnek és a szerzőnek azonos személlyé kell válnia. Mindegy, a rendező képezi-e magát szerzővé, vagy fordítva. Két dudás egy csárdában nem fér meg, nincs olyan színház – akár van állandó társulat, akár csak egy-egy előadásra szerveződnek –, amely két eltérő nézőpontot huzamosan elviselne. Ha működne a világban valódi művészeti nevelés, a színházi rendező szakos hallgatókat íráskészségük tesztelése után vennék fel az egyetemekre (amint ezt a filmrendezőkkal megteszik). Hogy miért nem ez a helyzet? Mert a színház elit intézménnyé vált, mind üzleti lehetőségeit, mind presztízsét tekintve elhanyagolható, tehát nem olyan fontos, mint a film és a televízió.

Ez a mai helyzet. Nem állíthatom, mert nem tudom, mikor és hol válik a színház ismét fontossá. Előfordulhat olyan társadalmi és technikai konstelláció, amikor a színház ismét populáris lesz. Voltak ilyen pillanatok, tehát lesznek is. Addig – pár évtizedig vagy pár száz évig – le kell merülni és ki kell húzni. A polgári színháztól és a polgári szerzői jogtól azonban semmi jót sem várhatunk.

Szöveg-előadás lehetséges kapcsolata a kortárs (magyar) színházban

A dráma és a színházi előadás szemiotikájának részletes, de egymástól független elemzése után, Keir Elam a következő kérdést tette fel *The Semiotics of Theatre and Drama* című könyvének konklúziójában: „milyen viszony lehetséges a szöveg és az előadás között?” (Elam 1980, 208.). Elam szerint

...az írott szöveg és az előadásszöveg közötti viszony [...] kölcsönösen komplex kényszerítő erővel meghatározott intertextualitást alkot. [...] Ez az intertextuális viszony azonban inkább problematikusnak, mintsem automatikusnak és szimmetrikusnak tekinthető (Elam 1980, 209.).

Elam (sajnos) nem részletezte ennek az „intertextuális viszornak” a problémáit. Tanulmányomnak viszont az a célja, hogy megpróbáljam a szöveg¹ és a színházi előadás² között létrejövő „problemátikus viszony” (legalább néhány) lehetőségét vizsgálni.³ A vizsgálat során Jiržy Veltrusky megállapításából indultam ki, miszerint a dráma „saját jogán része az irodalomnak, nincs szüksége másra, mint hogy olvasás útján a közösség tudatába lépjen. Ugyanakkor olyan szöveg is, amely képes arra, néha szándékoktól módon, hogy színházi előadásnak verbális komponense legyen.” (Veltrusky 1976, 95.) Következésképp célom nem annak eldöntése, hogy „a színházi előadás kiveszi-e a drámát az irodalom terrénumából vagy sem” (Bécsy 2004, 32.),⁴ inkább azt próbálom meg rögzíteni, hogy a kortárs (magyar) színház(i előadás) hogyan és miként használja a szöveget. A vizsgálat eredményeképpen – remélhetőleg – számos, a színházi előadással és a színházban használt szöveggel kapcsolatos, elméleti és gyakorlati kérdés felülvizsgálata is lehetővé válik.⁵

Szöveg-előadás hagyományos megközelítése

A hagyományosnak tekinthető megközelítés, nevezzük „irodalminak” (Elam) vagy „filológusinak” (Pavis), „implicit vagy explicit módon a drámaszöveget az előadásszöveg fölé helyezi, s az utóbbit gyakran az előbbi (valós vagy potenciális) »aktualizációjának« tekinti” (Elam 1980, 208.). Mivel az írott szöveg kronológiailag megelőzi az előadásszöveg létrejöttét, e megközelítés szerint

jogosnak tűnik az a feltételezés, hogy a közöttük lévő viszony létrejöttkor a drámaszöveg, genealógiai származása alapján, prioritást élvez.

Eric Bentley-nek *A dráma élete* című könyve például pontosan követte ezt a gyakorlatot (Bentley [1964] 1998). Bentley először az írott formában megjelenő drámával foglalkozott, azaz „a színdarab aspektusaival” („történet”, „szereplő és jellem”, „dialógus” és „gondolat”), s csak ezután vizsgálta azt a drámát, amely – szerinte – az imént említett elemek színházban történő előadásából áll. Bentley megközelítésének térbeli orientációja és kronologikus időrendje van, mely az előzetesen megírt szövegtől annak „végső és konkrét megvalósulásáig” (Bentley 1998, 61.), a szövegnek a változó előadásokban való megjelen(ít)éséig tart. A megjelen(ít)és irányát Bentley a stílussal hozta összefüggésbe, amit „hagyományosan a költő határoz meg, nem a díszlettervező, vagy a rendező, de még csak nem is a színészek; ezeknek alkalmazkodnia kell az írott stílushoz” (Bentley 1998, 66.). Bentley-nél tehát a dráma színpadi előadása alárendelődik a drámaírónak, és az előadást a dialógust (f)elmondó színész (játéka) uralja, illetve az előre megírt karakterek megszemélyesítése. Így Bentley az előadás elemeit hierarchikus rendbe rendezte, melyben a szöveg, illetve a szöveg színpadi artikulációja kap prioritást, hiszen a vizuális és proximális elemek alárendelődnek az előtérben beszélgető „embereknek”.⁶

Ezt a megközelítést Stratos E. Constantinidis a nyugati színház egyik alapvető jellemzőjének tekintette, és a „produkciós vonal” metaforáján keresztül írta le.⁷ Constantinidis szerint a nyugati színházi társulatok többsége a produkciós vonal metaforája alapján működik, és „az előadás létrehozásának strukturált, hierarchikus rendjét követi, amely a drámaírótól származó drámaszövegtől az előadásszövegig terjed, olyan átmeneti és alárendelt szövegeken keresztül, mint a rendezőpéldány és a próbaszöveg” (Constantinidis 1993, 7.). Ebben a lineárisnak tétélezett folyamatban az „eredet” a(z) (dráma)író, a mindennek felett álló teremtmény, kijelentései pedig a jelentés hordozójának tekintett, stabil entitásként megjelenő (dramatikus) szövegben, pontosabban annak szavaiban „rögzítve”, irányítják az előadás létrehozását. Mivel a teremtmény *logosza* – legyen az „hiányzó” vagy „jelen lévő”, „fiktív” vagy „valós” – áll a színházi előadás kreativitásának eredeteként és végcéljaként, e felfogás szerint a színház(i emberek) is alárendelődnek a(z) (dráma)író, illetve a szöveg autoritásának.

A nyugati színháznak ezt a hagyományát Jacques Derrida logocentrikusként és teologikusként írta le. Szerinte a színház akkor logocentrikus és teologikus, „ha a beszéd uralja, a beszéd akarása, egy elsődleges logosz terve, ami nem tartozván a színház teréhez távolról irányítja azt. [...] Ez az általános szerkezet, amelyben minden pillanatot összekapcsol a reprezentáció, amelyben az élő jelen reprezentálhatatlansága el van leplezve és fel van oldva, elnyomva vagy száműzve a reprezentációk végtelen láncolatában, ez a szerkezet soha nem változott” (Derrida é. n., 4.). A Derrida által logocentri-

kusnak és teológiaiainak nevezett színház impliciten vagy expliciten megjelenik minden olyan színházelméleti és színháztörténeti munkában (Arisztotelész-től kezdve Diderot-ot és a korai szemiotikán át Bentley-ig és a posztstrukturalizmusig), amely a színház eredetének és a jelentés legfőbb birtokosának a drámaíró, illetve a dramatikus szöveget teszi meg. Derridának azon kijelentése azonban, hogy a színháznak a logocentrikus és teologikus szerkezete soha nem változott, problematikus.

Derridának az a kijelentése, miszerint a színház logocentrikus és teologikus elvének a drámaíró képzetében és a szöveg elképzelésében testet öltő megvalósulását minden színházi korszakban a legfontosabbnak tekintették, a színháztörténet-írás diszciplínájának egyik alapvető(en problematikus) premiszárára épült. Mégpedig arra a felfogásra, amely alapján a XIX. század végén induló színháztörténet-írás kinyilváníthatta, hogy az addigra az irodalomtörténet-írás által kanonikusnak tekintett dramatikus szövegek színházi környezetének kutatására kell összpontosítania erőfeszítéseit.⁸ Ennek következtében a színháztörténeti munkákban a drámaíró logoszát rögzítő dramatikus szöveg jelent meg zárt, rögzített és egységes entitásként, amelyhez képest az előadás csak másodlagos érvényű, a szöveg teljességéhez képest romlott derivátumként, azaz a szöveg végtelen lehetőségeinek csupán részleges megjelenítőjeként értelmeződött. Így a színháztörténeti munkákba – elsősorban – azok a színházi gyakorlatok kerül(het)tek be jelentős színházi korszakokként, amelyek az irodalomtörténet-írás által is kanonizál(ha)t(ó) szövegeket hoztak létre. Azok a színházi gyakorlatok pedig (improvizált népi játékok a középkorban, a XVI. századi *commedia dell'arte*, vagy a barokk színház vizuális látványosságai például), amelyek elsősorban nem megírt szövegre épültek, illetve nem hoztak létre irodalmilag is elfogadható szöveget, csak úgy jelen(het)tek meg, mint az irodalomorientált korszakok előfutárai, illetve összekötői. Ennek a felfogásnak a visszavetítése következtében kanonizálódott a nyugati színház teljes története logocentrikus, szöveg (és drámaíró)-központú színházként. Pontosabban ennek a felfogásnak a következtében vált a nyugati színház története „irodalmi szövegek történetének viszonylatában meghatározott[á]” (Rabkin 1983, 54.) a színháztörténeti munkákban, csakúgy, mint Derrida fenti megközelítésében.

A nyugati színházban azonban a szöveg – mint azt Patrice Pavis kimutatta – csak a XVII. század végétől kezdve „előzi meg a reprezentációt, és a színész csak ekkortól veti alá magát a szerző szövegének” (Pavis 2003, 175.). Ekkortól viszont „a nyelv hatalmába kerítette a testet, hogy testet adjon a szerző beszédének. Ily módon a reprezentáció a mindennek forrásának tekintett szöveg megtestesítésének és szolgájának tűnhet” (Pavis 2003, 175.). Ez a Pavis által „történelmi balesetnek” nevezett esemény, a szövegek rögzíthetőségének, sokszorosíthatóságának és ebből adódóan végtelen számú felhasználhatóságának következtében, általános törvénnyé válhatott, mely előírta, hogy

„a szöveg temporálisan és státusát illetően is megelőzi a színpadot” (Pavis 2003, 175.).

A színház szöveg (és drámaíró)-központú felfogása viszont dominánssá csupán a XIX–XX. század fordulóján jelentkező színházi realizmus koncepciójával vált (lásd George 1996). Az irodalom területén, Manfred Pfister szerint, G. B. Shaw-hoz és kortársaihoz köthető a szöveg autonóm entitásként való (f)felfog(adat)ása. „Ezek a drámaírók – írta Pfister a *The Theory and Analysis of Drama* című könyvében – a színpaddal, a producerekkel és a színészekkel szemben erős ellenérzést éreztek, és éppen ezért a nyomtatott szöveg státuszát autonóm entitás szintjéig emelték” (Pfister 1992, 14.). A színházban szintén ekkor, azaz Sztanyiszlavszkij fellépésével kezdődött el azon rendezők sora, akik az előadásban is a drámaszöveg elsődlegességét hangsúlyozták. Mint azt Bécsy Tamás kimutatta, „Sztanyiszlavszkij módszere tette leghatározottabban szövegközpontúvá a színjátékot azzal, hogy a szöveget és a jelölt helyzeteket, az alakok jellemét a szövegből indította és ide juttatta vissza; ez volt az esztétikai »parancs«” (Bécsy 2004, 9.). Következésképp (dráma)irodalom és színház az előbbi vezetésével talált egymásra a XIX–XX. század fordulóján.

Még ekkortól is, azonban, a szöveg (és drámaíró)-központú színházon kívül a színháznak számos olyan gyakorlata létezett/létezik (utcaszínház, vásári színház, vizuális színház, performansz-színház például), amely rendre kimarad(t) a színháztörténeti munkák és kutatások sorából, illetve Derrida fenti megállapításából is. Derrida tehát a kortárs gyakorlatot domináns elemként uraló szöveg (és drámaíró)-központú színházat és teologikus szerkezetét tekintette a színház általános és univerzális modelljének, és ezt a modellt vetítette vissza a nyugati színház teljes hagyományára. Derrida így azt feltételezte – tévesen –, hogy a nyugati színház egyetlen hagyományból áll. Feltételezése egyrészt a nyugati színházban megtalálható változatosságot és különbözőséget egyetlen hagyományra szűkítette, másrészt pedig eliminálta a nyugati színház nem szöveg (és drámaíró)-központú gyakorlatait.

Bár Derrida állítása a nyugati színház logocentrikus és teologikus, általános és univerzális státuszáról problematikus, a fenti megkötésekkel igaz (vagy legalábbis annak tűnik) a nyugati színház utolsó háromszáz évében kibontakozó, majd a XIX. és XX. század fordulóján dominánssá váló hagyományra nézve. A logocentrikus és teologikus elvekre épülő színház tehát a drámaírótól a drámaszövegen és az előadáson keresztül a nézőig tartó folyamatban bontakozik ki. Ez a gyakorlat a dramatikus szöveget a történelmi tudat számára állandó és folyamatos jelenlétként tételezi, és színpadra állítási hagyománya az előadást a dramatikus szöveg (újra)értelmezésének szolgáltatába állítja, feladatát pedig abban jelöli ki, hogy a dramatikus szöveg nyelvi jeleit vizuális és hangzásbeli imidzsekké alakítsa át. Erre a felfogásra épül az a (téves) feltételezés, miszerint a színház nem önálló, hanem interpretatív és imitáló művészet, mivel az elsődlegesnek tekintett szöveghez képest csupán

másodlagos. Másodlagos, mivel a színházi előadás csak kicsivel tekinthető többnek, mint a szövegből kiolvasható „dolgoz” illusztrációja. Mivel a színházi előadás (többé-kevésbé) azonosnak tételeződik magával a szöveggel (a drámával), e felfogás szerint az előadás nem más csupán, mint a szöveg (térbeli és időbeli) megkettőződése.

A szöveg (és drámaíró)-központú gyakorlatban a színházi előadásnak (elvileg és ideálisan) úgy kell megjelenítenie a dramatikus szöveget, „ahogy azt a szerző megírta”, azaz a szöveghez „egy betűt ahhoz hozzátenni, egy szót abból elvenni nem lehet és nem szabad”.⁹ Ez a felfogás azonban, úgy látszik, nem tud a színházban a több száz éves múltra visszanyúló húzások, jelenet-átcsoportosítások, szerepösszevonások, és más, a dramatikus szöveget érintő színházi praktikákról.¹⁰ Ha viszont tudomása van ezekről a színházi praktikákról, akkor a húzásoknak, jelenetátcsoportosításoknak, szerepösszevonásoknak stb. mind a szöveghez való hűség (meghatározhatatlan, s ezért illuzórikus voltát) kell szolgálnia.

A szöveghez való hűség illúziójának pontos magyarázatát adta Bagossy László az „Adalék a színpadi szöveghűség moráljának genealógiájához” című átiratában. Bagossy két jelenetet írt le, melyekben a szöveggönyv („egy rossz színdarab címe: »És te, szépségem, igen, igen, te...«”) sor- és szórendje sem változott, viszont két különböző jelenet jött létre. Az egyikben négy kártyázó, a másikban a rendező, a színész és a sűgő lány mondta el a fenti szöveget. Következésképp a szöveghűség szabadsága „nem a sorokban, hanem a sorközök végtelen terében tombol. [...] A látszólag drámasorokat védő színpadi tolmács a sorközöket védi valójában, arról pedig a történelem tehet, hogy ez a sorközben való játék a szocializmus építésének éveit külön jelentőséget is kapott” (Bagossy é. n., 3.). Ez viszont azt is jelenti, hogy a szöveget sem lehet „egy az egyben”, a szerző intenciójának maradéktalanul eleget téve, megrendezni, mert „sorközök végtelen tere” csak az értelmezéssel hidalható át/tölthető ki. Az alapkérdés persze az, hogy egy adott szöveg értelmezésbeli, színház(i előadás)beli, illetve társadalmi, történeti, ideológiai kontextusbeli hagyományai mekkora szabadságot biztosítanak, illetve engednek meg az értelmezőnek. Talán erre utalt Elam, amikor „kölcsonösen komplex kényszerítő erőről” (Elam 1980, 209.) írt.

Bár a szöveghűség elképzelése problematikus, a színházi gyakorlatban gyakran kapcsolódik a szerzői szándékkal való azonosítással. Azzal a felfogással tehát, miszerint a szövegbe a szerzői szándék eleve beépítette az előadás mikéntjét. E felfogás szerint Csehov, Ibsen, Miller és mások szövegei eleve tartalmazzák azt, hogyan és miként kell(ene) előadni őket, hiszen a szövegek magukban foglalják azokat az elemeket és instrukciókat, amelyeket az előadásnak aktualizálnia kell(ene).¹¹ Így, mint azt Wardle a színházi kritikus feladata kapcsán állította, a kritikusnak először is tisztáznia kell – csak úgy, mint azt valamikor a rendező is (feltételezhetően) te(he)tte –, „miről szól

a darab, és aztán eldöntheti, hogy ezt a jelentést elhomályosították, érthetővé tették, vagy átalakították [az előadásban]" (Wardle 1992, 66.). Wardle elképzelésében különösen problematikus az a kitétel, miszerint a kritikusnak tisztáznia kell a darabnak a jelentését. Hiszen a megértés parcialitásának következtében, a Wardle-féle kritikus is csupán az írott szöveg egyik lehetséges (és nem az egyetlen helyes) értelmezését kezelheti úgy, mintha a végleges jelentést találta volna meg. Ebben az értelemben tehát a kritikus is csupán saját parciális értelmezését, egyetlen lehetségesnek tekintve, kér(het)i számon az adott előadáson.

A Wardle által képviselt „filológiai állásfoglalás” másik (problemátikus) előfeltevése az, hogy az előadás „nem lehet önkényes, a szöveget kell szolgálnia és a dramatikus szöveg helyes olvasatát kell igazolnia” (Pavis 2003, 177.).¹² A szöveg azonban nem előre rögzített, immanens jelentések tárháza, amelyben a jelentések hosszabb-rövidebb kutakodás után „megtalálhatók”, hanem értelmezésre szoruló, instabil és változó képződmény.¹³ Mint arra Kékesi Kun Árpád felhívta a figyelmet, „a »jelentéseket« a változó értelmezések adják, a szöveg pedig a jelentésképzés lezárhatatlan folyamatában rendre átalakul” (Kékesi Kun 2004, 14.). A színházi gyakorlat pontosan azt mutatja meg, hogyan születik újjá a szöveg minden előadásban. Következésképp a jelentés nem „megtalálás”, hanem (többé-kevésbé önkényes) hozzárendelés kérdése, amelyet a mindenkori befogadó (rendező, kritikus, néző) végez el. Ebben az értelemben tehát képtelenség a színpadon „egy az egyben” artikulálni a szöveget, illetve a szövegből kiolvasott, vagy a szövegben „megtalált” „helyes” jelentéseket. Csehov és mások szövegei sem tartalmazhatják a színre állítás kötelező és egyetlen lehetséges mikéntjét, hanem csupán sugallhatják, hogy az írók hogyan képzeltek el őket (saját mentális) színpad(jaik)on. Ezeknek az írói elképzeléseknek azonban nincs kötelező erejük a színpadra állításra nézve. Ezáltal viszont problematikussá vált az előadásnak a szövegből kiinduló s oda vissza is térő felfogása. Pontosabban a szövegből az előadásba történő átmenet „természetessége” kérdőjeleződött meg.

Kortárs „átmeneti” lehetőségek

A kortárs színháztudomány képviselői nem a fent leírt módon jelölik ki az előadás működési körét és feladatát, hanem immáron annak a színházi folyamatban játszott megváltozott státuszát rögzítik. Az *előadás: elemzésének problémái* című tanulmányában Hans-Thies Lehmann abból indult ki, hogy a színházi előadás elemzése „a jelentésképződés ambivalens esztétikai folyamatainak kutatására hivatott, illetve rögzítenie kell a jelinventár kölcsönös kapcsolódásainak sokrétű lehetőségeit, miközben tudatosítja a jelek különleges ritmikáját és rögzítésük eldönthetetlen voltát” (Lehmann 2000, 46.). Lehmann tehát az előadást már nem olyan „fátyolnak” tekinti, amelyen keresztül

a szerző (a drámaíró) üzenete pillantható meg, illetve az egyetlen helyes értelmezés felfedezhető, hanem olyan Barthes-féle „metodológiai területnek”, amelyen a szignifikáció létrejöhet (lásd Barthes 1977, 155–164.). Következésképp ez a metodológiai terület már nem csupán a szöveg derivátuma, nem a szöveg megnyilatkozásának és aktualizálásának helye, nem pusztán metafora, hanem abszolút mássága következtében, önálló terület.¹⁴

Az előadás megváltozott felfogása a szöveg hagyományosan meghatározó szerepét és helyét is megváltoztatta, illetve az előadás létrehozásában játszott, alapvetőnek tekintett funkcióját is problematikussá tette. *A lapról a színpadra – nehéz születés* című írásában, Pavis is amellett érvelt, hogy a szöveg és az előadás közti viszony immár nem csupán úgy fogható fel, mint az egyiknek a másikká történő átalakítása, fordítása vagy redukciója. Inkább úgy írható le, mint „hatások és jelentések létrehozásának egy módja, mint ellentétes (verbális és non-verbális; szimbolikus és ikonikus) szemiotikai rendszerek közötti egyensúly, s mint a szöveg hallható és a színpadon látható jelei közötti (mind térbeli, mind időbeli) hézag” (Pavis 2000, 96.). Következésképp a szövegből a színpadra történő átmenet „egyértelműsége” problémaként jelentkezett, és a Pavis által említett „hézag” reflektálást igényelt. Míg a kortárs színház termékenynek mutatkozott a „hézag” gyakorlati „áthidalása” tekintetében,¹⁵ addig a kortárs színháztudomány elméleti érzékenységgel reagált erre az „áthidalásra”.¹⁶

Ebben a tekintetben a hagyományos megközelítés úgy is értelmezhető, miszerint a színházi emberek, főleg a rendezők, megpróbálták eltakarni a szöveg és a színházi előadás közötti (térbeli) és (időbeli) távolságot, a szerző intenciójához való hűségre való hivatkozással, s így a szöveg és az előadás (iluzórikus) azonosságát, azaz egymásnak való megfeleltethetőségét állították. A kortárs gyakorlatban ellenben maga a távolság, illetve annak áthidalása került a figyelem középpontjába. Ennek a változásnak a következtében a szöveg szerepe is újradefiniálódott. Hans-Thies Lehmann *A logosztól a tájképig – Szöveg a kortárs dramaturgiában* című munkájában pontosan ezt emelte ki. Bár a szövegnek hagyományosan meghatározó szerepet tulajdonítottak, az 1970-es évek óta „a szöveg alapú színház már nem számít szabályszerűnek vagy mértékadónak” (Lehmann 1997, 55.). A színház újfajta textualitása jelentősen áthelyezi a hangsúlyokat: egyrészt „a szöveg elmozdul a *logosz* diszperziójának irányába, úgyhogy [...] speciális színházi helyzet születik, amely[ben] [...] a kommunikáció az értelem létrejöttének [...] csupán a lehetőségét implikálja” (Lehmann 1997, 60.). Másrészt az intertextuális utalások halójától átszőtt textuális formák jönnek létre, úgymint „a kórus, a narráció, a monológ, a kollázs, a montázs, a poliglossza és a szimultaneitás” (Lehmann 1997, 60.). Harmadrészt pedig, a szöveg új fajtái olyan „*textuális tájképet* eredményeznek, amely szorosan kapcsolódik a vizuális dramaturgiához, a valóság behatolásához és a képzeletbeli kozmosz redukálásához” (Lehmann 1997, 60. – ki-

emelés I. Z.). Ennek a változásnak a következtében „immár nem a szöveg a középpont, vagy ahol mégis, ott többnyire az elidegenítésére, kifacsarására, eltorzítására, kilyuggatására, feldarabolására, a szleng általi lefokozására és megalázására tesznek kísérletet” (Lehmann 1997, 56.). A következőkben azt próbálom rögzíteni, hogy a kortárs magyar színházban a „textuális tájkép” hogyan és miként jelen(hetet)t meg.

Textuális tájképek a magyar színházban

Bár a hivatásos magyar színház már a XIX. század első harmadától elsősorban szövegeket jelenített meg, az eredetként és végeredményként értelmezhető szövegcentrikusság dominánssá csak a XX. század első évtizedeiben vált.¹⁷ Ettől az időszaktól kezdve viszont a színházi előadás minden tekintetben az előzetesen létező szövegnek az előadásaként értelmeződött.¹⁸ A történeti avantgárd (sajnos követők nélküli) próbálkozásaitól, és az 1960–80-ig tartó időszak (többnyire sajnos hatástalan) kísérleteitől eltekintve, ezt a hagyományt csak a kilencvenes évek színházi törekvései próbálták meg átrajzolni. A kortárs magyar színházban a hazai hagyományt (realista alapfeltevésű szöveg-, történet- és színészközpontúság) problémaként felmutató előadások között kirajzolódó irányok egyrészt ugyanezen hagyomány mentén történő *megújítására*, másrészt pedig a magyar hagyománynak ellentmondva, a hagyomány radikális *átírására* tettek/tesznek kísérletet.

A szövegközpontúság megújítása érdekében egyes előadások *felnyitják* az általában zárt entitásként kezelt *szöveget*. Mégpedig úgy, hogy az amúgy is mindig csupán intertextusként működő szövegbe, felismerhető vagy nem felismerhető ún. vendégszövegeket helyeznek. A vendégszövegek intertextuális hálója így nemcsak módosítja az eredeti szöveget, illetve annak megszőkített, ismert értelmezését, hanem játékok (elvileg végtelen) láncolatával aszociációk és hivatkozások sorát indítja el. Ezek viszont kikezdik a realista alapfeltevéseket, mivel a kiinduló szöveg értelmezését újabb és újabb textuális, vizuális, testi, valamint társadalmi, ideológiai stb. kontextusokhoz kötik (lásd Bagossy László, Zsótér Sándor,¹⁹ Novák Eszter, Schilling Árpád vagy Pintér Béla előadásait).

A szöveggel való másfajta bánásmódot az jellemzi, hogy az előadásban nem redukálják a szöveget, hanem éppen ellenkezőleg, a szöveg „*vírusos*” *elburjánzása* figyelhető meg. Következésképp, mint Mohácsi János előadásai-ban²⁰ például, a szöveg mintegy önálló életre kel, elbeszéli és megszervezi a szövegmondót, illetve a szituációkat, amelyek így a realista alapfeltevések mögé hatolnak, s Derridának azon állítását teszik térben és időben plasztikussá, miszerint „*Il n’y a pas de hors-texte*” (Derrida 1976, 158.).

Ezen játékok mellett jelent meg a szövegnek és a jelentésnek térbeli eltávolítása. Azaz arra az alapvetően természetesnek tekintett folyamatra való reflek-

tálás, hogy a jelentés nem eleve adott, hanem létrehozása hozzárendelés és konstrukció kérdése. Ezt a folyamatot példázza a Stúdió „K” *Tamara* című előadása például, amelyben a színészek „halandzsa” nyelven előadott szövegeit a rendező, Hajdu Szabolcs a szöveggönyv alapján „élőben” szinkronizálta.

A szöveggel végrehajtott kísérletek gyakran járnak együtt a színészi játék megújítására való törekvéssel is. Ezt egyrészt a színész(i játék) testi jelenlétének és intenzitásának szinte a szakrálisig történő fokozásával érik el (lásd Schilling W – *Munkáscirkusz*), másrészt pedig a szöveg és a színészi gesztus- és mozgásrendszer egymás ellenében való kijátszásával úgy, hogy a hagyományosan logikai úton kapcsolódó szöveg és gesztus asszociatív módon játszsza ki egymást (lásd Zsótér, Eszenyi és Schilling előadásait). Harmadik útként Hajdu *Tamaráját* hozhatjuk fel ismét példának, amelyben a szövegnek és értelmezésének (térbeli) szétszakítása révén a hagyományos színészi játék sablonjaira (és a Stúdió K színészvezetési hagyományaira) való folyamatos rákérdezés hozott létre alternatív helyzeteket és megközelítéseket. Az imént említett alternatívákra (és előadásokra) általában az jellemző azonban, hogy bár folyamatosan kikezdik a realista alapfeltevéseket, mégis meghagyják az előadásból kibontható történetet, illetve az előadásban a színész(i játék) elsődlegességét. Így ezeket a törekvéseket, mivel a magyar színházi hagyomány mentén írják át, könnyebben elfogadja a közönség és a kritika, mint azokat az előadásokat, amelyeknek éppen ezekkel az alapfeltevésekkel van problémájuk.²¹

A magyar színházi hagyomány (alapfeltevéseinek) radikális átírására törekvő előadások gyakran elvetik a realista elvek szerint elrendezhető történetet, és az előadás szövege így az intertextuális fragmentumok játékából bontakozik ki. Ezekben az előadásokban (látszólag) összefüggéstelen elemek szimultán és illogikus egymás mellé rendelése található. Így az előadásokat nem a történet kauzalitása vagy a szöveg egysége, hanem az intertextuális fragmentumok játéka tartja össze (lásd az Andaxínház, illetve a Pont Műhely egyes előadásait).

Más előadások a szöveg lefokozását azáltal hajtják végre, hogy az előadás egyéb, főleg vizuális elemeit nem illusztratív, hanem egyenrangú elemként emelik be az előadásba. Ezzel párhuzamosan ezekben az előadásokban a színész az előadás egyik, de nem a legfontosabb elemévé válik (lásd Zsótér Sándor korai „túlmozgásos” rendezéseit, Vajdai Vilmos TÁP Színházának, vagy az Andaxínháznak egyes előadásait). Nagyon gyakran az imént említett elemek használata együtt jár a táncnak, a zenének, a szövegnek és a vizualitásnak olyanfajta egybejátszásával is, amelyben az alá-fölé rendeltségi viszony csak ideiglenesen jelenik meg, a szétesés és az újjáalakulás folyamatán keresztül (lásd az Andaxínház, a TÁP Színház, Urbán András vagy Goda Gábor társulatának előadásait).

Egyes előadások, a korábbi alternatív előadások hagyományait folytatva (Arvisura-előadások), nem a szöveg szintjén működő szakralitást vagy misz-

tériumot emelnek be, hanem olyat, amelyet folytonosan a (poszt)modern kultúra elvárásaival játszatnak egybe (lásd az Utolsó Vonal, illetve Pintér Béla egyes előadásait).

Ezekon kívül egyes előadások a happening és a performansz hagyományait folytatva olyan reprezentációkat hoznak létre, amelyek azt a játékot léptetik működésbe, hogy nem színház, hanem az életet játsszák (lásd az Utolsó Vonal egyes előadásait). A Szentkirályi Színházi Műhely előadásaiban például a színészek és az állatok folyamatos mátrix nélküli jelen(nem)léte kezdi ki a hagyományos színház elvárásait. Mivel ezek a törekvések alapjaiban támadják a magyar színházi hagyományra jellemző alapfeltevéseket, nehezen (illetve nem) nyernek befogadást a magyar színházba.²²

A következő részben egyetlen színházi gyakorlattal fogok részletesen foglalkozni. Pontosan azért, mert olyan gyakorlatot reprezentál, amely bár szövegből indul ki, nem szöveget állít színpadra, és nem is tér vissza magához a szöveghez.

Posztmodern bricollage – Mozgó Ház Társulás²³

Bár a Mozgó Ház Társulás előadásai²⁴ a legnagyobb nemzetközi színházi fesztiválokon (Amszterdam, Berlin, Belgrád, London, Nancy, Avignon, Caracas például) rendre elismerést arattak,²⁵ a magyar színházkritika ezeket az előadásokat meglehetősen negatívan ítélte meg.²⁶ Ezt a negatív megítélést jól szemlélteti a Mozgó Ház Társulás *1003 szív, avagy töredékek egy Don Juan katalógusból* című előadásának recepciója is.²⁷ Első változata megpróbálta a Mozgó Ház előadását a realista színház jellemzőin (konkrét helyszín, színészi jelenlét, koherencia, egység) keresztül olvasni, s miután nem, vagy csak igen nagy nehézségek árán találta meg ezeket az eszközöket, részleges megjelenésük, illetve hiányuk miatt elutasította (lásd Perényi 2001). Második változata abból a kijelentésből indult ki, hogy bár a kritikus – bevallottan – nem értette az előadást, ez az attitűd az előadás és nem a kritikus attribútumaként jelent meg a kritikában: „Nem értem, tehát/mert érthetetlen.” Mindenesetre, az elutasítás itt is rendre megtörtént (lásd Csáki 2002). A harmadik változata pedig, ismeretelméleti nézőpontból, Kierkegaard-on keresztül részletesen értelmezte a Don Juan-jelenséget, majd ezt az értelmezést próbálta „megtalálni” az előadásban. Mikor nem sikerült, bár sokkal árnyaltabban és finomabban, mint az előző két változat, de szintén elutasította az előadást (lásd Farkas 2001).²⁸ Az *1003 szív* című előadást elemezve egyrészt arra teszek kísérletet, hogy a dekonstrukció, a befogadáselmélet és a recepcióesztétika fogalmait használva, a Mozgó Ház recepcióját produktív módon kiemeljem az elutasítás zsák(utca)-jából, másrészt pedig arra, hogy a Mozgó Ház gyakorlatában kimutassam azt, ahogy a hagyományos színház által használt eszközök alternatív módszerre formálódnak. Nem állítom azonban, hogy íme megtaláltam az egyetlen mód-

szert, amellyel ez a színházi gyakorlat olvashatóvá válik.²⁹ Ez nem az *egyetlen* lehetőség, hanem csupán – és intencióm szerint inkább – érzékelhető diskurzus szabályok mentén, a megértés reményében létrehozott, *lehetőség*.

Intertextualitás és a néző részvétele

Minden előadás (mint minden szöveg) intertextus. Mint ilyen, minden egyes előadás maga is más előadásokból (szövegekből) áll, maga is más előadásokra (szövegekre) utal. Így minden előadás csak intertextuális úton, azaz csak más előadások viszonylatában határozható meg egyáltalán. Az így értelmezett intertextualitásnak – Kulcsár Szabó Ernő szerint – két alapvető értelmezése különböztethető meg: (a) *textus* és *pretextus* kapcsolatáról beszélhetünk, ha az adott szöveg (előadás) jelentésképző folyamatai bármilyen jelölten felismerhető módon lépik át saját rendszereik határait; (b) ha viszont az adott szöveg (előadás) és más szövegek (előadások) közötti kapcsolat párhuzamos társulás formájában jön létre, vagyis viszonyaik expliciten jelöletlenek maradnak, akkor az a *textus* és *kontextus* viszonyát jelzi (Kulcsár Szabó 1996, 267–287.).³⁰ A Mozgó Ház Társulás színházi gyakorlata tudatosan játszik az intertextualitás mindkét változatával.³¹ Mivel az *1003 szív* (re)konstruálja és újraírja az európai kultúra egyik alaptörténetének tartott Don Juan-mítosz kanonikus értelmezéseit, így először a *textus*nak (*1003 szív*) és a *pretextus*(ok)nak (de Molina, Molière és Mozart) a viszonyával foglalkozom. Mivel az *1003 szív* a hagyományos magyar színházi gyakorlatra is utal, illetve azt dekonstruálja, figyelembe kell vennem a *textus*nak (*1003 szív*) és *kontextus*ának, a kortárs magyar színház elemeinek a viszonyát is. Ezeken a vizsgálatokon keresztül mutatom be, hogy a Mozgó Ház *1003 szív* előadása nemcsak dekonstruálja ezeket az értelmezéseket és hagyományokat, hanem fel is használja őket ahhoz, hogy a kortárs világról alkotott állításait a Don Juan-mítosz újraírásán keresztül fejezze ki.

Az intertextualitáson kívül, a Mozgó Ház gyakorlatának az elemzése a befogadáselmélet és a recepcióesztétika területéről ismert témákat is felhasználhatja (lásd Carlson 2000, Bennett 1990 és Rabkin 1985). Mivel az *1003 szív* előadása aláássa a drámaíró, az írott szöveg és az előadás hagyományosan elfoglalt fontosságát, így az előadás létrehozásakor a néző fontosságát is hangsúlyozza. A produkció által felkínált különböző intertextuális referenciák értelmezése nem realizálódhatna a nézők aktív közreműködése nélkül. Következésképp azt is megpróbálom demonstrálni, hogy az *1003 szív* értelmezése ezeknek az alapvetően eltérő elméleti iskoláknak a közös játéka alapján lehetséges.

Textus és pretextus: a Mozgó Ház posztmodern operái

A Mozgó Ház előadásai tudatosan idézetekre épülnek. Az idézetek lényegük-nél fogva sohasem pontosak. Amint azt Jacques Derrida kifejtette, „bármilyen

idézet [...] bármilyen adott kontextustól el tud szakadni, és így az új kontextusok végtelenségét korlátozást nem ismerő módon képes létrehozni” (Derri-da 1988, 79.). A Mozgó Ház idézéstechnikájában az előző kontextusok felidéződnek, mialatt az új kontextusok dekonstruálják és újraírják őket. Ezzel egy időben, az átiratok nyitottak maradnak, felfedve azokat a határokat és erőket, amelyeken keresztül megszervezték őket. Az előadás tehát felhasználja a korábbi *Don Juan*-verziók textuális, zenei, színházi és kulturális utalásait. Ezek az idézetek Tirso de Molina *A sevillai szédeltőjének*, Molière *Don Juan*-jának, da Ponte szövegkönyvének textuális fragmentumaiból, Mozart *Don Giovanni*jának zenei részleteiből és áriáiból állnak; a jelmezek, a hajviseletek és a sminkek pedig a francia klasszicizmusnak, a bécsi barokknak, illetve Velázquez és Goya festményeinek „lepusztult” változatára utalnak, mialatt a gesztusok és a proxemikus referenciák felidézik a francia klasszikus és a bécsi udvari színház atmoszféráját. Ezeket az elemeket a kortárs zenéből, táncból, (fizikai) színházból és kultúrából beemelt imidzsekkel, zenei mixekkel, szövegekkel, mozgásokkal és gesztusokkal keverik. A szövegeket, imidzseket, zenei részeket, gesztusokat és mozgásokat lehet ugyan konkretizálni, de az előadáson belüli és kívüli intertextuális kapcsolataikon és utalásaikon keresztül történő értelmezésük sokkal produktívabb megértést biztosít. Így világossá válik, hogy ezeknek a fragmentumoknak nincs rögzíthető jelentése, inkább számos, sőt egymással egy időben felidézhető jelentést lehet hozzájuk intertextuális asszociációk folyamataként *társítani*.³² A Mozgó Ház gyakorlati tudatosan épít arra, hogy a jelentés nem az előadásban, illetve a felhasznált szövegekben létezik *a priori*, hanem az előadás elemeihez intertextuális utalásokon keresztül *rendelődik*, azaz a néző(k) által *konstruálódik*.

Az *1003 szív* egyik utolsó jelenetében például vak férfi és vak nő cigarettázva ül egymás mellett színházi zsöllyeszékekben a színpad bal oldalán, mialatt dialógust folytatnak bűnös, bár élvezetes szerelmi viszonyukról.³³ A jelenet szövege utal a zárdából való szök(tet)ésre, az együtt töltött éjszakára. A szöveg tehát a nézőben egyrészt felelevenítheti a Molière-nél és Mozartnál megjelenő Don Juan és Donna Elvira kettős imidzsét. Másrészt viszont a jelenet megszervezése ki is fordítja ezt az utalást, hiszen azt sugallja, hogy Don Juan és Donna Elvira (közös) visszaemlékezéseit hallja, s dialógusuk úgy épül fel, hogy amikor egyikük emlékezik, a másik megkérdőjelezi az emlékező autoritását, majd ez a (szerep)játék felcserélődik. Dialógusuk így saját emlékeztük megkérdőjelezésévé és folyamatos újraírásává válik, reflektálva a színházi dialógus hagyományosan egymásra és egymásból való építkezésére, és egyúttal a szituáció teatralitására is.

A jelenet azonban egy párhuzamos jelenet által is szituálódik, amelyben egy másik férfi, az előző férfihoz hasonló jelmezben, a homokkal borított játkertén állva, monológot mond bűnről, büntetésről és halálról. Ebben Molière szövegéből vett, Don Juan és a Szobor között, Don Juan „pokolra szállá-

sakor” elhangzó dialógust alakították át monológgá. Az így létrehozott monológ ismét felidézi a hagyományt (Don Juan büntetését), de azonnal át is írja, hiszen amit ott a Szobor olvas Don Juan fejére („...aki megátalkodik a bűnben, gyászos halálra ítéli magát; aki visszalöki az ég kegyelmét, utat nyit az ég villámcsapásának” [Molière 1986, 893.]), azt itt a férfi mondja önmagának. Ez az átírás azonban nem haladna meg egy tézisdráma morális kereteit, ha a vak pár dialógusa egyrészt nem tenné relatívvá a férfi kijelentéseit, másrészt pedig a férfi monológjának mise en scène-je nem fordítaná ki. A férfi miközben beszél, lassan közelít a homokkal borított játéktérben álló másik nőhöz, aki tükröt tart a férfi (és saját) arca elé. Ez az imidzs önmagában ismét nagyon egyszerű és hétköznapi szimbólumként értelmezhető lenne („csak másban láthatod meg önmagad”) a vak pár dialógusa és a férfi monológja nélkül. Mivel azonban a vizuális imidzsek, a dialógus és a monológ összeszővődik, közös témáik (bűn, büntetés, halál, szerelem és gyűlölet) sem úgy szerveződnek, hogy egymást magyarázzák, hanem inkább tematizálják és konfrontálják közös elemeiket és értelmezéseiket. Mindez Mozart zenéjébe ágyazódik, amely újabb nézőpontot kínál az említett témák átértelmezéséhez. Következésképp a pár dialógusa, a férfi monológja és a zene többszörösen összeszővődik, és csak egymáson keresztül való olvasatukban érthető meg. A Mozgó Ház gyakorlata így a jelentés folyamatos elcsúsz(tat)ására épül, azaz arra, hogy a jelentés sohasem azonos önmagával, hanem elcsúsz(tat)ások mentén a néző percepciója által csupán (ideiglenesen) *(el)rendeződik*.³⁴

Ezeket az intertextuális játékokat tudatosan kihasználva az *1003 szív* nem szolgálja egyetlen egységes fikcionális világ létrehozását, a wagneri „Gesamtkunstwerk” mintájára, hanem úgy állítódik a néző virtuális és a Trafó valódi színpadára, mint egyfajta multimedialis bricolage: posztmodern opera. A bricolage-ra jellemző szerkesztésmód teszi lehetővé, hogy számos kanonikus *Don Juan*-értelmezést felmutasson, mialatt újraírásukon keresztül dekonstruálja őket. Ez a technika az idézetek másik jellemzőjére épít, arra, hogy már minden megtörtént a múltban, és mindez most csak az emlékezés és a felejtés kettős folyamatán keresztül idéződik fel és konstruálódik újra. A(z) (múlt) idő felidéződik és az emlékezés taglejtésévé válik, amelyben a jelen annyiban érvényes, amennyiben a múltra utal. Az előadáshoz rendelhető fikcionális világ így képtelen jelenként megjelenni, inkább utalások és referenciák által válhat az emlékezet és a felidézés tárgyává. A *Don Juan*-mítosz a szavakban, a díszletelemekben, a jelmezekben és a zenében megjelenő utalásként van jelen, amit a néző idéz fel és játszat egybe. A feszültség (a jelentések játékhaihoz hasonlóan) nem az előadás határain belül helyezkedik el, hanem a néző által a színházba hozott dramatikus *Don Juan*-hagyomány által keltett elvárás és az *1003 szív* posztdramatikus és idézetszerű előadása között keletkezik. Az *1003 szív* a *Don Juan*-mítosz kanonikus értelmezéseinek relativvá tételén és kifordított átírásán keresztül konfrontálja a nézőt azzal, hogy

a nagy narratívák (*grands récits*) mára használhatatlanokká váltak. Fragmentumaik azonban olyan elképzeléseket és jelentésrétegeket tudnak felfedni a világról, amelyek radikálisan különböznek az „organikus” egészhez kapcsolt hagyományos jelentéseitől.

A multimediális bricolage-ként létrejövő *1003 szív* a nézői attitűdök és elvárások átírására is készlet. Ennek a típusú előadásnak a befogadása radikálisan eltér a hagyományos, dramatikus és szövegcentrikus *Don Juan*-előadások „olvasási” szokásaitól. Amint a néző az előadás fikcionális világába lép, azaz elkezdi létrehozni azt, hamarosan rádöbben, hogy képtelen átfogni annak egészét. A néző percepciója többé már nem teleologikus, mivel a hangsúly inkább a bolyongáson, a bejárt út milyenségén van, mintsem valamifajta (nem létező) végcél (azaz végső értelmezés) elérésén. Minden egyes alkalommal a néző félreolvassa az előadást, de ez a félreolvasás már nem hiba, többé már nem helytelen olvasás, hanem az olvasás egyetlen lehetősége. Minden egyes alkalommal „írói” előadásszöveg jön tehát létre, amihez Roland Barthes szerint a következő olvasástípus rendelhető: aktív, produktív, játékos, és igazán bevonja az olvasót a szöveg írásának és újraírásának élvezetébe (lásd Barthes 1997). Mivel a multimediális bricolage-ként realizálódó előadás saját intertextualitásában, multiplicitásában és soha véget nem érő egymásutániségében létezik, temporális és szekvenciális rendjét többé már képzelenség előre strukturálni. Az így létrejövő előadás szerzőjének tehát a nézőt is munkatársául kell elfogadnia, mivel az előadás különböző változatai csak a nézőtérén ülők interaktív olvasatai során jöhetnek létre.³⁵

Textus és kontextus: az eltávolító ott-lét színháza

A magyar színház (a nyugatival megegyezően) az előadás létrehozásának strukturált, egyenes vonalú és hierarchikus rendjét követi. Történetének utolsó száz évében, a magyar színház is irodalmi szövegek viszonylatában meghatározott. Ez a modell a dramatikus szöveget a történelmi tudat számára állandó és folyamatos jelenlétként tételezi, és színpadra állítási hagyománya az előadást a dramatikus szöveg (újra)értelmezésének szolgálatába állítja. A magyar hagyományos színházi előadás így a szöveg előadásbeli megkettőződése, amit a rendező olvas ki a szövegből a drámaíró intencióinak a figyelembevételével, illetve figyelembevétele nélkül.

Posztmodern színházi társulatokhoz és rendezőkhöz (Wooster Group, Jan Fabre, Pina Bausch, Robert Wilson és mások) hasonlóan, a Mozgó Ház gyakorlata eltér a hagyományos színház produkciós vonalától és színpadra állítási módszerétől. Bár előzetesen a Társulás rendelkezésére álltak de Molina, Molière és da Ponte narratívái, nem elégedtek meg azzal, hogy egyszerűen felhasználják a dialógusokat, illetve színpadra állítsák a cselekvéseket a megfelelő vizuális imidzsekkel és helyszínekkel együtt. Kiindulópontként ott voltak

ugyan ezek a szövegek, de nem szabták meg és nem rendezték el a szövegtől az előadásig tartó folyamat irányát, ütemét és minőségét. Inkább apró dialógusokat hasítottak ki a különböző szövegekből, majd japán haikuk formájában improvizációkat készítettek belőlük. Az így gyűjtött anyag már nemcsak szövegből, hanem helyzetekből, imidzsekből és mozdulatokból állt. Ezeket azonban nem a fent említett „mesterművek” másodrangú háttér-információinak, illetve illusztrációinak tekintették, hanem saját előadásuk létrehozásához szükséges anyagként használták. Az előadás így tudatosan az intertextualitás lehetőségeire épült, anélkül, hogy egységes egésszé integrálódott volna, és úgy szerveződött, hogy a nézőben további intertextuális játéko(ka)t idézzon elő.

Az intertextuális előadás nemcsak Ariane Mnouchkine párizsi társulatánál, illetve Simon McBurney Theatre de Complicité-jénél alapult a „devising” módszerén, hanem a Mozgó Háznál is.³⁶ A színészek, a rendező, a tervező, a zeneszerző és a társulat többi tagja közösen dolgoztak, és ez a folyamat különböző stációkon ment keresztül. A társulat tagjai, jóllehet gyakran konfrontációk árán és kompromisszumok mentén, az előadást kutatásokat végezve, improvizálva, eltérő kulturális és társadalmi hátterekre és tapasztalataikra alapozva, egyéni képességeiket kamatoztatva, közösen hozták létre. Mindez azonban nem jelentette azt, hogy az előadás nem szigorú (rendezői) koncepció mentén szerveződött. Ez csupán azt jelentette, hogy a közreműködőknek az előadáshoz való viszonya megváltoz(hat)ott, mivel többé már nem voltak egyetlen (mindenek felett álló) hatalom akarátának (drámaíró, szöveg, rendező) kiszolgálói és egyben végrehajtói, hanem kreatív közreműködőnek és társalkotónak tekinthették egymást.

Ahogy a Mozgó Ház példája is mutatja, a színpadra állításnak ebben a specifikus változatában, a társulat minden egyes tagjának megvan az autoratív hanghoz való lehetősége, mivel saját anyagaik létrehozásánál a felelősség őket terheli. Következésképp egyéni erőfeszítéseik megsokszorozódhatnak, mivel egymást befolyásolni tudják. A társulat tagjainak különbözősége, eltérése nemcsak a saját maguk által kialakított karakterekben láthatók, hanem nyomot hagyhatnak az előadáson is. Sem a drámaíró, sem a rendező intenciója nem válhat kizárólagos eredetté, sőt a társulat egyetlen tagja sem lehet az egyetlen középpont, az előadás kizárólagos létrehozója, illetve a jelentés egyedüli birtokosa. A szerzőnek az előadás „apjaként” való elképzelését elbizonytalanították, az egyetlen középpont elgondolását decentralizálták, és a struktúra stabilitását felszámolták. Mivel a társulat tagjai csak saját szövegeiknek lehettek „apjai”, így ezek jelentése folyamatos elcsúszhatott a szignifikáció játékán keresztül. Mivel a Mozgó Ház színpadra állítási és próbamódszere az improvizáción, a kísérletezésen alapult, reagált arra, ahogy a valóság, az identitás és a test (re)konstruálódik és legitimálódik a mindennapi életben azon keresztül, ahogy a karakterek, a jelenetek és a valóságok (re)konstruálódhattak és legitimálódhattak az előadásban, illetve annak létrehozásában.

A hagyományos magyar szövegközpontú *Don Juan*-előadások arra a realista alapfeltevésre épülnek, hogy az „élő emberekként” ábrázolt karakterek pszichológiai motivációk mentén értelmezhetők, és az előadás fikcionális világán belül egy adott középpont (maga a címszereplő) körül elrendezhetők. A cselekmény egyenesvonalúan bontakozik ki, miközben megragadja és felfedi a háttérben lévő, kerek egészként értelmezhető történetet, illetve a mögötte kibontakozó, egységes és zárt világot. Racionális logika, illetve ennek bináris ellentéte, emocionális logikátlanság vezeti a karakterek döntéseit és teszi történeteiket többé-kevésbé átláthatóvá és megérthetővé. Ezekben az előadásokban a történet általában tartalmazza az általános üzenetet, illetve jelzi a teleologikus célt, amely felé a jelenetek és a színpadi karakterek orientálódnak, valamint utal arra a módra, ahogy ezeknek a jelentősége hierarchikusan elrendezhető. A fikcionális idő szintén lineárisan bomlik ki, és a helyszínek is a tettek és döntések motivációjának illusztrálására, és/vagy ellentételező „elmélyítésére” használatosak. A hagyományos *Don Juan*-előadások fikcionális világa tehát a polgári illúziószínház elvárásaira és működési mechanizmusaira épül (lásd Fischer-Lichte 2001, 568.).

A kanonikus(sá vált) értelmezések szerint Don Juan vagy domináns, heteroszexuális nőfaló, a tökéletes hím, vagy individualista, a fennálló társadalom anomáliáit és képmutatását felfedő és leromboló radikális hős, vagy kiábrándult, önmagával szembenézni képtelen entellektüel.³⁷ A színház azzal erősíti meg ezeket az értelmezéseket, hogy Don Juant az adott társulatban található legdominánsabb és legkarizmatikusabb színészre bízva, akinek magánéletét szintén jellemezhetik ezek a gyakorlatok („nehéz fickó” típus).³⁸ A vezető színész színházi és színházon kívüli karizmáját egybeolvasztva, az előadás a domináns férfiszínészre épül, és köré szerveződik, a néző pedig (titkos) tanúja lehet a (cím)szereplő(k) konfliktusainak, szerelmi viszonyainak és pszichológiai útjainak.

Az *1003 szív* előadásában nem használták a karakterizálásnak ezt a pszichológiai módját. A címszereplőt három színész jelenítette meg úgy, hogy a hagyományos értelmezések bináris ellentéteiként, „tök(él)etlen” Don Juanokat idéztek fel. Minthogy a jelenetek sem a jelen-létről szóltak, hanem az eltávolított *ott-létről*, a jelenben és a jelenből felidézve a múltat, a távolit, az *1003 szív* Don Juan-verziói szintén a színészek eltávolított *ott-létére* épültek.³⁹ A hagyományos előadások értelmezéseivel szemben, az *1003 szív* Don Juan-verziói képtelenek voltak megszervezni, illetve ellenőrzésük alatt tartani a szituációkat, inkább mintegy véletlenül idegen és váratlan helyzetekben találták magukat, mi több, a nők által rájuk aggatott klisékből épültek fel. Az előadás emez egyetlen aspektusa még a pszichologizáló, realista színház horizontjából nézve is védhető, hiszen ebben az értelemben Don Juan éppen azért tud minden nő számára ideálissá válni, mert ő maga nem rendelkezik semmilyen belső attribútummal.⁴⁰ Sem a Don Juan-verziók, sem a nőalakok nem vala-

milyen adott vagy kibontakozó középponti hierarchia mentén rendeződtek el, hanem mintákat, mozdulatokat, gyakorlatokat és maszkokat idéztek fel. Az *1003 szív* előadásában nem az individuális karakterek belső emocionális és morális utazásain keresztül többé-kevésbé koherensen megjelenített történet vált fontossá, hanem a különböző fragmentált reprezentációk felidézése és olyan módon való összejátszása a karaktereken, tárgyakon, reprezentáció-töredékeken és különböző performatív módozatokon keresztül (hang, zene, beszéd, fény, pantomim, tánc, szimbólumok stb.), amelyek további utalással bírtak más szövegekre, eseményekre és cselekvésekre az előadás világán belül és kívül egyaránt. Természetesen más előadások is használják az intertextuális referenciákat, de a Mozgó Ház gyakorlata tudatosan ezeknek a referenciáknak egymással való összejátszására, egymás mellé rendelésére épül, illetve egymás ellenében való kijátszásán alapul.

Az *1003 szív*ben nem fedezhető fel olyan folyamatos és jól megformált történet sem, amely valamilyen átfogó metanarratíva mentén elrendezhető lenne. Az előadás világa a véletlenre és az ideiglenesen összejátszott fragmentumok technikájára épült. Az *1003 szív*ben a verbális információt előtérbe állító, az előadó szóbeli előadására koncentráló és a nem-verbális elemeket a verbális elemek másodrangú illusztrációjaként használó hagyományos színpadi hierarchiát folyamatosan felforgatták, ideiglenesen megállították, majd megváltoztatva újrendezték. Ezzel az előadás nem lineárisan építkezett, hanem körkörös módon szerveződött, ismételve és ismételtetve jelent meg. Ezt a körkörösséget azzal érték el, hogy egymástól alapvetően különböző események egy időben, egymásra játszatra kaptak helyet, amelyben nagyon gyakran ellentétes, illetve a mindennapokban összekapcsolhatatlannak hitt elemeket használtak. Így nem létesült rend *a priori*. Rendet, ha egyáltalán, a néző, és nem az előadás teremtett.

A körkörösség, a sehova el nem jutás érzetét a múltra való állandó hivatkozáson kívül az ismétlések is erősítették. Bizonyos jelenetek, témák, események fragmentumai és szövegek foszlányai időről időre előkerültek. Ezek az ismétlések szabályozták a körkörösség ütemét. Minden egyes alkalommal a különböző kontextusok miatt egy kicsit eltértek, azaz jelentéseik folyamatos elcsúszásban voltak. Így az *1003 szív* dramaturgiája megengedte a multiplicitást, bátorította a félreolvasást, és tagadta a metanarratívát. Következésképp a szignifikáció folyamatos játéka az értelmezések megsokszorozódását hozta létre. Időről időre azonban a nézőnek meg kellett állítani ezt a játékot, amikor értelmezését az előadásra „erőltette”. Ez eredményezte azt, hogy az előadást kiszakítva intertextualitásából, a néző különböző félreolvasásokat produkált. Mivel nincs véglegesen rögzíthető (helyes) értelmezés, ahonnan ezek az értelmezések igazolhatók, illetve cáfolhatók lehettek volna, a néző újabb és újabb értelmezések után kutatva rájő(hete)tt, hogy sohasem érheti el a végső értelmezést, mert azt is csak újabb és újabb értelmezéssel tudja igazolni vagy cá-

folni. Ebben az értelemben a néző azt is felfedez(het)te, hogy minden egyes félreolvasása nemcsak az előadás értelmezése, hanem annak részleges értelmezése, azaz eltorzítása is egyben. Eközben azt is felismer(het)te, hogy *Don Juan*-értelmezései közül bizonyosakat miért tart fontosabbnak, másokat pedig miért utasít el.

Összegzőként elmondható, hogy a Mozgó Ház színházi gyakorlata a metanarratíva elképzelését lehetetlenné teszi, mivel a néző folyamatosan, bezáródás nélkül hoz létre értelmezéseket. Így az olvasatok megsokszorozódnak bármilyen végcél nélkül, és anélkül, hogy létrehoznának valamilyen teljesen koherens értelmezést. Sőt, ez a gyakorlat arra épül, hogy felhívja a figyelmet ezeknek a koherensnek látszó értelmezéseknek a viszonylagosságára és törékenységére. Ebben a gyakorlatban a hagyományos kreatív produkció (előadás) és passzív recepció (néző) szerepei folyamatos krea(k)tív konstruálássá alakul(hat)nak át. Ez a gyakorlat nem érdekelt a feltételezetten valahol „kint” létező valóság imitálásában, hanem a reprezentáció játéka(i) által folyamatosan (re)konstruál bizonyos realitásokat. A középpont nélküli, széttöredezett, de egymással összekapcsolható elemeken keresztül ez a gyakorlat ellenáll és fel is fedi annak a kísérletnek az illuzórikus voltát, amely megpróbálja az értelmezést egyetlen egységesítő és autoratív hatalomnak alávetni. Ez a gyakorlat folyamatosan szakadásokat produkál, illetve elvárásokat fedez(tet) fel az értelmezés szövetén, és így kényszeríti mind az előadás létrehozóit, mind nézőit a kanonikusnak tartott értelmezések újragondolására, azzal, hogy nyíltan rámutat konstruálódásuk módjára. Ez a gyakorlat megkérdőjelezi a kánon létrehozásához szükséges eszközök autoritását és magát az autoritást is. Következésképp a transzformáció színházának gyakorlata előnyben részesíti az eltávolító ott-létet a jelenlét helyett, a posztdramatikus helyett, az operát a próza helyett, és a reprezentációt az „élet” helyett. Ez a gyakorlat a nézőket az értelmezés oldalazó táncához vezeti egy olyan (szín)Házban, ahol a szignifikáció – elméletileg – sohasem fejeződik be. Ebben a (MOZGÓ) színHÁZban „a zene sohasem áll meg, a táncosok csupán kísértálnak, ha már elégük volt” (Leitch in Rabkin 1983, 52.).

Konklúzió

Ezen írás középpontjában a szöveg és színház(i) előadás) lehetséges viszonyainak vizsgálata állt. Mint azt a tanulmány elején jeleztem, a szöveg önálló, irodalomban elfoglalt helye és léte nem (lehet) kétséges. Ahogy a színház(i) előadás) önállóságáé sem. A gond akkor kezdődik, amikor színház(i) előadás)ról beszélünk és a szöveget (vagy annak hiányát) értjük rajta, illetve akkor, amikor szövegről beszélünk, és közben színház(i) előadás)ra gondolunk. S ott folytatódik, amikor azt feltételezzük, hogy csak szövegből (drámából) jöhet létre előadás.

Az előadás nem kizárólagosan a szövegtől függ, és nem is csupán a szöveghez való viszonyában létezik. Ebben az értelemben tehát, a színház(i előadás) nem a drámaíró és a néző közötti kommunikációs „csatorna”, amely továbbítja, de nem változtatja meg a szöveg „lényegét”. A színház(i előadás) önálló esztétikai gyakorlata révén „médiium funkcióval” bír, amely alapvetően más eszközökkel hozza létre a lehetséges világok sokaságát, mint a szöveg.⁴¹ Következésképp, mint azt Terry Eagleton állította: „a színházi előadás az alapjául szolgáló szöveget nem »kifejezi«, »visszatükrözi« vagy »reprodukálja«, hanem »létrehozza« azt egyedülálló és át nem alakítható entitássá formálva” (Eagleton in Page é. n., 2.). A „létrehozás” mindig a múlt (szöveg) és a jelen (előadás) viszonyában artikulálódik, ami nemcsak időbeli, hanem térbeli meghatározottságot is jelent. Így a szöveg és az előadás közötti „hézag” (Pavis) vagy a tanulmány címében használt „–” jel problematikus viszonyt jelez, amely immáron a színpadon és a színpadon kívül is reflektálást igényel.

1 Itt a szöveg kitágított értelmezését használom, amely szerint minden az előadáshoz felhasznál(ha)t(ó) elem (anyag, írott szöveg, gondolat, imidzs, mozdulat, fény stb.) szövegnek minősülhet.

2 Az előadás terminusa a Marinis-féle előadásszöveg terminus szerint értendő: „különböző típusú jelek, kifejező eszközök vagy akciók komplex hálózataként lehet elképzelni” (Marinis 1999, 25.).

3 Természetesen botorság lenne azt állítanom, hogy a szövegalapú színházi gyakorlat a nyugati (és a magyar) színház egyetlen lehetséges megvalósulási formája. Az olvasó a nem szövegközpontú színházi gyakorlatokat Bim Mason *Street Theatre and Other Outdoor Performance* (Mason 1992), Baz Kershaw *The Radical in Performance* (Kershaw 1999), *The Politics of Performance* (Kershaw 1992), Jan Cohen-Cruz *Radical Street Performance* (Cohen-Cruz 1998), Arnold Aronson *American Avant-garde Theatre: a History* (Aronson 2000) című könyveiben találhat, illetve a hazaiakról összefoglalást lásd Várszegi 1990 és 1993.

4 Többek között azért nem, mivel a *Színház és/vagy dráma* című könyvében, Bécsy Tamás már részletesen tárgyalta azt a folyamatot, „amely elvezetett az írott drámanak az irodalom terepéről való elvételéhez és elvezetett csak a színházi előadás kívánalmait

szemponttá tevő értelmezéséhez és elemzéséhez” (Bécsy 2004, 29.).

5 A színház terminusának értelmezését lásd Imre 2003, 13–27.

6 Hasonló folyamatot vázolt az angolszász színházra vonatkoztatva Irving Wardle a *Theatre Criticism* című könyvében. Wardle úgy érvelt, hogy a színházkritikusok elsősorban az írott szövegre koncentrálnak, mivel a „legtöbb angol kritikus szövegközpontú oktatásban részesült, és ennek következtében a szöveget tekinti első számú területének” (Wardle 1992, 76.). Bár Wardle bevallotta, hogy ezt a megközelítést támadások érték, ennek ellenére kijelentette, hogy „a nagy dramatisztikus szövegek [...] egyetlen elképzelésen keresztül gördülnek tovább, és ez az elképzelés az íróé. Amikor ezek az elképzelések csökkennek, a színészek és a rendezők belépnek, hogy kitöltsék a vákuumot” (Wardle 1992, 76.). Következésképp Wardle a szöveget az előadás „blueprint”-jének tekintette, az előadást az írott szöveg lehetőségeinek (részleges) megvalósulásaként kezelve, miáltal az előadást – ő is – a szöveg autoritása alá rendelte. Így Wardle a színházi kommunikációt a szerző/feladó (drámaíró) és a néző/befogadó közötti folyamatként tette le, kiemelve a drámaíró ellenőrző funkcióját: „hatalmas torzítás (distortion) szokatlan, legalábbis akkor, amikor a drámaíró jelen van a próbákon, hogy tisztáz-

za vízióit és megvédje őket a megsértésüktől (violation)” (Wardle 1992, 94.).

7 Constantinidis szerint a nyugati színház másik alapvető jellemzője a piac-ellipszis metaforája. A piac-ellipszis metaforáján keresztül Constantinidis egy adott ország színház-rendszerének felépítését „a Nap körül keringő bolygókhoz” hasonlította (Constantinidis 1993, 7). Constantinidis itt a centrum/periféria elméletet alkalmazta a színházra, és azt állította, hogy bármely nyugati típusú ország színházstruktúrája egyetlen középpont körül szerveződik. Ebben a struktúrában „a külső gyűrűkön elhelyezkedő társulatok általában megismétlik (és újra feldolgozzák) a centrumban található társulatok módszereit és előadásait” (Constantinidis 1993, 7). Constantinidis ezen állításai – természetesen – nem kizárólagos érvényűek, hiszen a periférián (a teljesség igénye nélkül Kaposvár, Opole, Sibiu, Poznań, Gdańsk, Cardiff, Holstebro például) (gyakran) található olyan színház, amely nem ismétli meg a középpontban lévő társulatok előadásait és módszereit, sőt ezeknek az elveknek és módszereknek az újragondolására készlet. Mindenesetre a Constantinidis által leírt orientáció, gazdasági és kulturális okok következtében, minden bizonnyal megtalálható a XIX. század második felétől intézményesülő és industrializálódó nyugati színházban.

8 Ennek a felfogásnak a kialakulását és kritikáját lásd Carlson 1991, illetve Postlewait és McConachie 1989.

9 Bár a kortárs magyar kritika észrevételeiből is gazdagon idézhetnénk, de maradjunk történeti példánál: Jánossi Gábor 1928-as parlamenti felszólalásánál, amikor is Hevesi Sándornak a *Bánk bán* Nemzeti Színház-beli átalakítása ellen tiltakozott (lásd erről bővebben Imre 2004, 35–62.). Lehet azonban másokra is hivatkozni. A francia rendezőre, Louis Jouvet-ra például, aki a következőt állította a rendező feladatáról: „Rendezni annyi, mint megtalálni azt a hangulatot, azt a lelkiállapotot, amelyben az író a művet írta. [...] Bármennyi lehetőséget rejt magában a darab, a rendező nem akkor tölti be szerepét, ha a darab véletlen lehetőségeit, járulékos elmeit ragadja meg, nem is akkor, ha tolmácsolja, megmagyarázza, »korrigálja« a darabot, hanem kizárólag akkor, ha arra törekszik, hogy meg-

találja írójának szellemi állapotát” (Jouvet in Karcsai Kulcsár 1974, 52.). Kérdés persze, hogy az „író szellemi állapotának” rekonstruálása lehetséges-e egyáltalán? Nem inkább arról van-e szó, hogy az író „szellemi állapotának” megtalálására irányuló erőfeszítés a rendező által létrehozott szövegértelmezést a drámaírónak tulajdonítja, azért, hogy a rendezői értelmezés esetlegességét, bizonytalanságát az író „státuszával” és „hatalmával” kompenzálja és így legitimálja.

10 Jánossi valóban nem tudott arról, hogy az 1928-ig játszott *Bánk bán* nem a teljes szöveg volt (lásd még Németh 1932, 175–198., Orosz 1979, 137–166. és 1983, 520.).

11 *Minden eltörölve?* című tanulmányában Sándor L. István Csehov *Három nővér*-ének az 1970-es évektől napjainkig történő színreviteleit követte nyomon. Sándor a szöveg és az előadás kapcsolatát a potencialitás és az aktualitás dichotómiájában ragadta meg: először „a drámai formát” vizsgálta, majd ezután tért rá az előadásokra mint a drámai formának a színpad nyelvére történő fordításaira. Ádám Ottó 1972-es vígszínházi és Ascher Tamás 1985-ös Katona József Színház-beli előadásainak különbségéről a következőt állította: „A Vígszínház előadásában a megszólalások alapszándékai, alaptónusai válnak egyértelművé, a reagálások is érzelmi viszonyokat tükröznek. A Katona előadása viszont minden megszólalás mögé szándékoknak, viszonyulásoknak bonyolult hálózattal festi. Míg a Vígszínház előadásában a verbális közlés az elsődleges, a metakommunikációs jelek rendre csak megerősítik ezeket, ezzel szemben a Katona előadásában a metakommunikációs jelzések válnak hangsúlyossá, rendre láthatóvá téve a szavak mögöttesét: nemcsak azt, hogy kiben mi történik, amikor beszél, hanem azt is, hogy mások ezt hogyan értik, miképp gondolják tovább” (Sándor 2005, 8.). Sándor megközelítésében a verbális és non-verbális (teátrális) jelrendszerek bináris oppozícióját posztulálta, az egyik jelrendszer előnyben részesítve a másik rovására. Míg Ádám rendezésében a verbális jeleké az elsőbbség, a teatralitás pedig másodlagos, addig Ascher előadásában a teatralitás az elsődleges, s a verbális jelek válnak másodlagossá. Ascher előadásának újdonsága – és ezt jól látja Sándor

L. István –, a „sorok közötti végtelen térben”, azaz „a csend zónájában” történt változásban található. A probléma Sándor megközelítésével az, hogy Ascher előadásában a két jelrendszer nem képezett rögzített alá-fölé rendeltségi viszonyt, azaz szilárd hierarchiát, hanem a két jelrendszer, egyenrangú félként, ideiglenes hierarchiákat állítva és rombolva, játszott egymással: a verbális szöveg és a non-verbális szöveg közötti – folyton változó mértékű és összetételű – diszkrepancia adta a jelenetek feszültségét és az előadás újdonságát.

12 Annak bizonyítékeként, hogy nem csupán Wardle műveli a színházi kritikának ezt a metódusát, lássunk egy-két példát a brit színházi kritikus, Michael Billington *One Night Stands* című könyvéből. Billington már a bevezetőben arról panaszkodott, hogy „mi britek mennyire el vagyunk vágva a nagy francia, német, olasz, spanyol és orosz klasszikusoktól [szövegektől]” (Billington 1993, xiii.). Később a Royal National Theatre-ről írva, az RNT akkori igazgatóját, Peter Hallt biztatta, hogy „ismét hozzon létre Világszínház szezonot” (Billington 1993, 220. – kiemelés I. Z.). Billington azonban nem arra akarta rávenni Hallt, hogy külföldi színházi előadásokat hívjon meg Londonba, hanem arra, hogy játsszanak külföldi drámákat a Royal társulatával. Így Billington számára a világszínház nem külföldi színházi előadásokat jelentett, hanem olyan nem angol nyelvű drámákat, amelyeket angolok, angolul adnak elő. Billington tehát a színházi előadást a dramatikus szöveg megfeleltetésének tekintette, s ezt a felfogását a kötetben található kritikái csak megerősítik.

13 A kritikai kiadásokból többek között folytonosan az derül ki, hogy a szövegről még műként (lásd Barthes 1996, 67–74.) sem beszélhetünk stabil és változatlan entitásként.

14 A szöveg-előadás viszony változásának rövid történeti áttekintését lásd Pavis 2003, 180–182. és Bécsy 2004.

15 Lásd a kortárs színház olyan képviselőinek előadásait, mint (a teljesség igénye nélkül) a Wooster Group, a Fura dels Baus, a Forced Entertainment, a Théâtre de Complicité, a Cheek by Jowl, az Angelus Novus, valamint Arianne Mnouchkine, Robert Wilson, Richard Foreman, Jan Fabre, Luc Bondy, Jürgen Flimm, Thomas Ostermeier, Frank Castorf, Karin Beier,

Krzysztof Warlikowski, Oskar Koršunovas, Mohácsi János, Zsótér Sándor, Schilling Árpád, Hudi László és mások.

16 Lásd a Lehmann és Pavis között az előadás-elemzésről kibontakozott vitában megjelenő rendezéstipológiákat (lásd Pavis, [1992] 2000, Lehmann [1989] 1999/2000, Pavis [1996] 2003, 175–178.), valamint ezek kritikáit (lásd Kékesi Kun 2000, 38–46., Kiss 2004a, 171–248., és Bécsy 2004, 67–75.), valamint John Rouse rendezéstipológiáját (Rouse 2000, 106–115.), és a hazai viszonyokra történő alkalmazását (lásd Kékesi Kun 1998, 85–104. és Kiss 2004, 171–248.).

17 Megkockáztatható az a kijelentés, hogy valójában a Thália (1904–1908) vezette be a szöveg (és drámaíró)-központú színházi gyakorlatot a magyar színházba (lásd Imre 2005).

18 A kortárs magyar színházi hagyomány egyrészt strukturális, másrészt poétikai kritériumokkal jellemezhető. A strukturális kritériumok között kell említeni a *társulati rendszert*, mivel a magyar színház felépítése a társulatok rendszerére épül; a *repertoár-rendszert*, hiszen a magyar színházat elsősorban a repertoáron tartott előadások jellemzik; az *üzemszerű létmódot*, tehát azt, hogy az adott színháznak bizonyos előadás-mennyiséget, és ennek megfelelő nézőszámot kell produkálnia; valamint a „*strukturán belülséget*”, azaz azt, hogy a magyar (költségvetési intézményként működő) színházak különböző támogatásokat (állami, önkormányzati, pályázati stb.) kapnak. A poétikai kritériumok között a következők találhatók: a hagyományos magyar színház létrehozásának és befogadásának folyamatában *szövegközpontú*, mivel a magyar színházi kultúra alapvetően a szövegre épül; *színészközpontú*, hiszen a magyar színházkultúra alapvetően a szöveget előadó színészre koncentrál; *történetközpontú*, azaz a magyar színház története során mindvégig megtartotta a történetnek az előadást és a befogadást is alapvetően szervező erejét; és mindezt *realista alapfeltevések* szerint rendezik el, tehát az előadásokat és befogadásukat a realista színházra jellemző alapfeltevések vezetik.

19 Lásd Jákfalvi 2003 és Kiss 2005.

20 Lásd Kiss 2004b.

21 A hagyományos magyar színház előfeltevéseit módosító gyakorlatok bővebb elemzé-

sét lásd még Kékesi Kun 1998, 85–104. és Kiss 2001, 163–203.

22 Erről bővebben lásd Imre 2002a.

23 A Mozgó Ház-elemzés korábbi változatát lásd Alföld, 2002, 9, 88–96.

24 Úgymint *Jeanne d'Arc* (1995), *Rómeó és Júlia* (1996), *Beckett-dalok* (1997), *Cseresznyés kert* (1998), *Plan secance dance* (1999 – rend. Xantus János), *Tragédia-jegyzetek* (2000), *1003 szív* (2001).

25 Az elismerés egyrészt a következő díjakra vonatkozik (*Európai Fesztiválok díja*, *Szarajevói Nemzetközi Fesztivál legjobb előadás díja*, *San Antonio Fesztivál legjobb rendezés, díszlet, előadás díja*), másrészt pedig arra, hogy előadásaitak műsorára tűzte az ARTE, a 3sat, illetve dokumentumfilmet forgatott munkáikról a *Deutsche Welle Television*.

26 Lásd Koltai Tamásnak, Sándor L. Istvánnak és Molnár Gál Péternek a Mozgó Ház *Cseresznyés kert* és *Tragédia-jegyzetek* című előadásairól írott kritikáit (Koltai 1999a, 1999b, Sándor 1999a, 1999b, és Molnár Gál 1999). MGP például a következőt írta: „külföldi amatőr fesztiválokon is sikert arattak vele [*Cseresznyés kert*], díjat is kaptak érte, külföldi szakírók elismerően nyilatkoztak, írást is adtak a véleményükről” (Molnár Gál 1999).

27 *1003 szív, avagy töredékek egy Don Juan katalógusból*, Mozgó Ház Társulás, Trafó, 2001. október 22–24. és 2002. január 10–11.

28 A szöveg szerzője már az első bekezdés 3. §-ában felhívta az olvasó figyelmét arra, hogy nem „normális színikritika követelményei” szerint készült az elemzés, tehát az én kifogásaim is ezen a kitétlen keresztül értelmezendők.

29 Különösen problematikus persze a dekonstrukció módszerként való feltüntetése (lásd Constantinidis 1993).

30 Vannak persze más megközelítések is, lásd például Julia Kristeva vagy Gérard Genette munkáit (Kristeva 1969, illetve Genette 1982, 7–17.). Az olvasó magyar nyelvű szakirodalmat és alapos bibliográfiát talál az intertextualitásról a Helikon 1996. 1–2. számában.

31 Itt nem térek ki a színház(i előadás) és a szöveg intertextualitásának egyébként igen jelentős különbségeire. Az olvasót Marvin

Carlson szövegéhez irányítanám (lásd Carlson 1994).

32 A teret például nem lehet templomként, temetőként, illetve a Pokolként konkretizálni, mivel egyiket sem és mindegyiket is jelent(het)i. Ezek a terek csupán a néző által felidézettek, és nem az előadás által konkrétan megjelenítettek.

33 Az elemzés számára nagyon nehéz volt szegmentálni az előadást, mivel a jelenetek nem zárnak egymásra, hanem átsúsznak egymásba. Azért választottam ezt a jelenetet, mert bár viszonylag egyszerű, elemzésén keresztül – remélem legalábbis – be tudom mutatni az előadás intertextualitásának működését.

34 És akkor még a jelenet értelmezésénél nem is vettem figyelembe, hogy mi történt a jelenet előtt és után.

35 Az intertextualitás alapvető szervező elvként jelenik meg a Wooster Group előadásaiban is. Ezt a jelenséget John Rouse „intertextuális osztenzionak” nevezi, s jelentőségét abban látja a Wooster Group *L.S.D.* című előadásában például, hogy „az értelmezés terét megosztja a nézővel” (Rouse 2000, 108.).

36 A devising-elképzelés színházi vonatkozásairól lásd Oddey 1994.

37 Az előbbire jó példa a Madách Színház 1990-es előadása (*Don Juan*, rend. Szirtes Tamás), míg az utóbbira az Új Színház 1995-ös produkciója (*Don Juan*, rend. Székely Gábor).

38 Ez történt mind a Madách-, mind az Új Színház-beli előadásokon. Az előbbiben Balkay Géza, az utóbbiban pedig Cserhalmi György játszotta Don Juant.

39 Mivel az előadás nem a karizmatikus címszereplőre épült, és nem ennek érzéseit, motivációit, „világítását”, illetve viszonyait bontotta ki, nem szerencsés az előadást a hagyományos színészi játék elvárásainak be nem teljesítése miatt elutasítani. Az már persze sokkal produktívabb kérdés, hogy miért pont ezt a színészi játékot választották.

40 Mint arra a női szív – feleségemé – felhívta a figyelmemet.

41 A televízió csatorna és médium funkciójának megkülönböztetését lásd Stuart Hall in Corner 1995, 17.

BIBLIOGRÁFIA

- Aears, Lesley és Whale, Nigel (szerk.) (1991) *Shakespeare in the Changing Curriculum*. London and New York, Routledge.
- Aronson, Arnold (2000) *American Avant-garde Theatre: A History*, London and New York, Routledge.
- Bagossy László (é. n.) *Adalék a színpadi szöveg-hűség moráljának genealógiájához*, www.c3.hu/scripta. Letöltés: 2004. május 15.
- Barthes, Roland (1997) *S/Z*, Bp., Osiris-Gond.
- (1996) *A műtől a szöveg felé = A szöveg öröme*. Irodalomelméleti írások, Bp., Osiris, 67–74.
- (1977) *Image Music Text*, London, Fontana Press.
- Bécsy Tamás (2004) *Színház és/vagy dráma*, Pécs, Dialóg Campus.
- Bennett, Susan (1990) *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, London and New York, Routledge.
- Bentley, Eric (1998) [1964] *A dráma élete*, Pécs, Helikon.
- Billington, Michael (1993) *One Night Stands*, London.
- Carlson, Marvin (2000) *A színházi nézők és az előadás olvasása*, Criticai Lapok (3–4), 22–33.
- (1994) *Invisible Presences – Performance Intertextuality*, Theatre Research International (19), 111–117.
- (1991) *The Theory of History = Case*, Ellen-Sue and Reinelt, Jannelle (szerk.), *The Performance of Power*, Iowa City, University of Iowa Press, 272–279.
- Cohen-Cruz, Jan (szerk.) (1998) *Radical Street Performance: An International Anthology*, London, Routledge.
- Constantinidis, Stratos E. (1993) *Theatre Under Deconstruction? A Question of Approach*, New York and London, Garland.
- Corner, John (1995) *Television Form and Public Address*, New York, Edward Arnold.
- Csáki Judit (2002) *Ábrándot dajkáltam*, Magyar Narancs (6), 32.
- Derrida, Jacques (é. n.) *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*, Magyar Elektronikus Könyvtár. Letöltés: 2005. július 8.
- (1988) *Signature, Event Content*, in Derrida (1988) *Limited Inc.*, Evanston, Ill., Northwestern University Press.
- (1976) *Of Grammatology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Elam, Keir (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York, Routledge.
- Farkas Zsolt (2001) *Az igazi Trebitsch: 1003 szívi, avagy töredékek egy Don Juan-katalógusból – Mozgó Ház Társulás, Ellenfény (6)*, 28–31.
- Fischer-Lichte, Erika (2001) *A dráma története*, Pécs, Jelenkor.
- Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 7–17.
- George, David (1996) *Performance Epistemology*, Performance Research (1), 16–25.
- Imre Zoltán (é. n.) *Színházi reformmozgalom a századfordulón: a Thália Társaság (1904–1908)*, www.btk.elte.hu/ohit/alternativ_szinh.htm. Letöltés: 2005. július 8.
- (2004) *(Nemzeti) kánon és (nemzeti) színház. Vita a Bánk bán 1930-as centenáriumi mise-en-scène-jéről* = Imre (2004) *Átvilágítás*, 35–62.
- (2004) (szerk.) *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*, Bp., Áron.
- (2003) *Színház és teatralitás: Néhány kortárs lehetőség*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó.
- (2002) *Idézet(t)világ*, Alföld (9), 88–96.
- Jákfalvi Magdolna (2003) *Zsótér in és off*, Színház (10), 27–32.
- Karcsai Kulcsár István (1974) *Jouvet*, Bp., Gondolat.
- Kékesi Kun Árpád (2004) *Recepció és kreativitás a színház(kultúrá)ban* = Imre (szerk.) (2004) *Átvilágítás*, 9–23.
- (1989) *A reprezentáció játékai: A kilencvenes évek magyar rendezői színháza* = Kékesi Kun, Tiükörképek lázadása, Bp., JAK, Kijarat, 85–104.
- Kershaw, Baz (1999) *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, London and New York, Routledge.
- (1992) *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*, London and New York, Routledge.
- Kiss Gabriella (2005) *A megszakítás esztétikája – Zsótér Sándor rendezéseiről*, kézirat.
- (2004a) *A kockázat színháza – Előadáselemzés a paradoxon kultúrájában* = Imre (szerk.), *Átvilágítás*, 171–248.
- (2004b) *Színházi ironia – Mohácsi János rendezéseiről*, www.btk.elte.hu/ohit/alternativ_szinh.htm. Letöltés: 2005. május 8.

- (2001) *Önkritikus állapot. Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*, Veszprém, VEK.
- Kristeva, Julia (1969) *Sémiotikè – Recherches pour une sémalyse*, Paris.
- Koltai Tamás (1999a) *Nem látni a fától a kertet*, Élet és Irodalom, február 26.
- (1999b) *Úrt érzek*, Élet és Irodalom, november 5.
- Kulcsár Szabó Ernő (1996) *A szimmetria felbomlása? – A posztmodern intertextualitás kérdéséhez* = Kulcsár Szabó Ernő (1996), *Beszédmód és horizont – Formációk az irodalmi modernségben*, Bp., Argumentum, 267–287.
- Lehmann, Hans-Thies (2000) *Az előadás: elemzésének problémái*, Theatron (1), 46–60.
- (1997) *From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy*, Performance Research (1), 55–60.
- Marinis, Marco de (1999) *A néző dramaturgiája*, Criticai Lapok (10), 20–26.
- Mason, Bim (1992) *Street Theatre and Other Outdoor performance*, New York and London, Routledge.
- Matejka, Ladislav és Titunik, Erwing R. (szerk.) (1976) *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge, Massachussets and London.
- Molière (1986) *Don Juan vagy a kőszobor lakomája*. Molière összes drámái, Bp., Helikon, 839–893. (ford. Illyés Gyula)
- Molnár Gál Péter (1999) *Népszabadság*, november 27.
- Németh Antal (1933) *Bánk bán száz éve színpadon*, Bp.
- Oddey, Alison (1994) *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, New York and London, Routledge.
- Orosz László (1983) (szerk.) *Katona József: Bánk bán*. (Kritikai kiadás), Bp., Akadémiai.
- (1983) *A Nemzeti Színház Bánk bán-előadásainak szövege*, Cumania (6), 137–166.
- Page, Adrian (é. n.) *A drámaíró halála*, Magyar Elektronikus Könyvtár. Letöltés: 2005. január 8.
- Pavis, Patrice (2003) *Előadáselemzés*, Bp., Balassi.
- (2000) *A lapról a színpadra – nehéz születés*, Theatron (2), 93–105.
- Pfister, Manfred (1992) *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Perényi Balázs (2001) *Halott színház temetőben*, Színház (12), 19–21.
- Postlewait, Thomas és McConachie, Bruce (szerk.) (1989) *Interpreting the Theatrical Past*, Iowa City, University of Iowa Press.
- Rabkin, Gerald (1983) *The Play of Misreading. Text/Theatre/Deconstruction*, Performing Arts Journal (1), 44–60.
- (1985) *Is There a Text On This Stage: Theatre/Authorship/Interpretation*, Performing Arts Journal (26/27), 142–159.
- Rouse, John (2000) *Textualitás és autoritás a színházban és a drámában: néhány kortárs lehetőség*, Theatron (2), 106–115.
- Sándor L. István (2005) *Minden eltörölve?*, Ellenfény (1), 4–13.
- (1999a) *Ellenképek – Cseresznyés kert-variáció*, Színház (3), 29–31.
- (1999b) *Mozgó Ház Társulás – Színház a falanszterben*, Színház (12), 7–9.
- Shepherd, Simon (1991) *Acting against bardom: some utopian thoughts on workshops* = Aears and Whale (szerk.), *Shakespeare in the Changing Curriculum*, 88–107.
- Thompson, Ann (1991) *Does it matter which edition you use?* = Aears and Whale (szerk.), *Shakespeare in the Changing Curriculum*, 74–87.
- Várszegi Tibor (szerk.) (1992) *Fordulatok: Hungarian Theatres 1992*, Bp.
- (1990) *Felütés – Írások a Magyar alternatív színházról*.
- Veltrusky, Jirzy (1976) *Dramatic Text as a Component of Theatre* = Matejka és Titunik (szerk.), *Semiotics of Art*.
- Wardle, Irving (1992) *Theatre Criticism*, London and New York, Routledge.

Misztériumjátékok a Nemzeti Színházban 1924–1943

1924. április 12-én a Nemzeti Színház bemutatta *A Jézus Krisztustól szóló „Igazi Passió”*-t, amelyet valamikor 1452 körül a párizsi katedrális orgonistája, Arnoul Gréban (1420–1471) írt. A 34 574 sorból álló hatalmas mű eredeti címe úgy hangzott, hogy *Mystère de la Passion*. Nyomtatásban csak 1878-ban jelent meg. Színpadra 1901-ben dolgozta át Gally de Taurines és de la Tournesse, és az Odéon színházban vitték színre. Ezt a változatot magyarra Váradi Antal fordította le és ő készítette a hazai színre igazítást is. A produkciót Csathó Kálmán rendezte. A vállalkozás sikerét bizonyította, hogy a következő két évben, 1925-ben és 1926-ban felújították, 1943. április 3-án pedig újra műsorra tűzték, így összesen 71 estén át volt látható a Nemzeti színpadán. Bemutatása egyben két évtizeden átnyúló új műsorszervező hagyományt teremtett: 1924 és 1943 között tizenhat (!) olyan keresztény világnézetű, vallásos játék került a színpadra, amely ebbe a kategóriába sorolható, lett légyen az misztérium, ünnepi nagymise, mirákulum vagy moralitás, világirodalmi értékű alkotás vagy alkalmi próbálkozás.

Nemcsak külföldi szerzők szólalhattak meg, de rendszeresen játszották kortárs magyar írók hasonló célzatú és hangvételű darabjait is. Nyilvánvaló, hogy ennek a sajátos repertoár-vonulatnak – amelyhez hasonló sem előtte, sem utána nem alakult ki – könnyen feltárható társadalom- és művelődéspolitikai összetevői is voltak. Az alábbiakban ennek a két évtizednek az idevonatkozó jelenségeiről rajzolunk vázlatos képet. Terjedelmi okokból nem térünk ki szűkebben vett színháztörténeti szempontokra.

Visszatérve Gréban *Passiójára*, kétségtelen, hogy ez a hatalmas alkotás lenyűgöző módon foglalta össze a középkor óta felhalmozódott tapasztalatokat. Dramaturgiája, szerkezete, versformáinak változatossága, költői ereje, alakjainak gazdagsága, a keresztény gondolkodásmód elvont tételeinek a láthatóság birodalmába, szcenírozott cselekvéssorba való átemelése példaként és hiteles forrásként szolgált az utána következő korok számára. A mű belső, dramaturgiai kerete volt a Paradicsomi Per, a „Procés de Paradis”, amely a *limbusban*, a Pokolnak azon a határszélén bonyolódott le, ahol a korabeli hiedelmek szerint a Krisztus előtt élt emberiség tagjai és a megkereszteltelen csecsemők várták az Utolsó Ítéletet. Grébannál Ádám és Éva, illetve a régi törvény prófétái tartózkodnak itt, a Bűnbeesés Perét pedig az Igazság és a

Könyörület – vádló és védő – folytatják le. A bizonyítási eljárást négy napon át (!) láthatták a nézők. Az *első napon* Jézus születését, a Pásztorok és a Bölcsek látogatását, Heródes és a gyermekgyilkosság történetét, valamint a felcseperedett Kisjézusnak a templomi tudósokkal folytatott vitáját (a Sorbonne-ról ismerős érvekkel) mutatták be. A *második napon* Keresztelő János véres históriája került színre. Groteszk démon-betétek színesítették a kánaita lányának meggyógyítását. A Hegyi Beszéd 200 soron át szólalt meg. Ezt a részt Jézus elfogatása zárta le. A *harmadik rész* volt a tulajdonképpeni „passió”: Jézus elítélése, kereszthalála, temetése. Itt hangzott el Mária „planctusa”, az édesanya siralma. Ide fonódott be Júdás keserves drámája, pusztulása. A *negyedik napon* játszották el a feltámadott Krisztus alakjával kapcsolatos jeleneteket. A keretjátékot a Megváltást ígérő „záró-moralitás” fejezte be: csókkal békült meg az Irgalom az Igazsággal, a Béke az Igazságszolgáltatással. – A Nemzeti Színház előadásáról szólva Pukánszky Kádár Jolán is felismerte az „új tradíció” indulását, emlékezvén a „festői” rendezésre, a Leonardo-freskó nyomán megelevenített Utolsó vacsorára, a Krisztus-figurához méltó kettős szereposztásra: Ódry Árpádra és Abonyi Gézára. Harsányi Kálmán pontosan igekezett megragadni a két alakítást:

Ódry Krisztusából a világmegváltó gondolat mindent lebíró erejét olvastuk ki, mely évezredeknek mutat sziklaalapot az építésre. Abonyiéban a Pásztort láttuk, az isteni Bárányt, aki az elnyomott jókat, némán szenvedőket és a jámbor alázatosság fegyvertelenjeit vezeti a földi nyomorúságból kivezető egyetlen út meredekén...¹

Nagy elismerés fogadta Tasnády Ilona Mária-alakítását is. A zenét Lavotta Rezső állította össze gregoriándallamokból, illetve Bach, Händel, Scarlatti, Liszt motívumaiból. – Még ugyanabban az évben karácsony másodnapján a fiatal Horváth Árpád – akkor még rendezőgyakornok – saját művel, egy *Betlehemes játéknak* nevezett misztériumjátékkal jelentkezett („színre alkalmazta és rendezte”), amelyet a Nemzeti Kamaraszínházában mutattak be, és hét előadást ért meg.

Hevesi Sándor igazgatásának második évadjában szólalt meg ez a hang először a Nemzeti színpadán, jelezve az új vezető belső elkötelezettségét. Életrajzírója szerint Hevesi 1900-ban tért át „hivatalosan” a katolikus vallásra. Hogy ez nemcsak alkalmi elhatározás vagy éppen asszimilálódás diktálta lépés volt, igazolta az is, hogy „hitvalló” drámáját, a *Császár és komédiást* Hevesi 1919 februárjában, a hazai forradalmak csúcspontjának idején, a proletárdiktatúra kimondása előtti napokban vitte színpadra. A IV. században játszódó események főhőse Genesius, a római birodalom legkiválóbb színésze. Megbízást kap a császártól, hogy olyan drámát írjon és mutasson be, amelyben megvédi a régi hitet a veszedelmes gyorsasággal terjedő új tanok ellen. Genesius tréfás kereszteleési szertartást iktat a cselekménybe. De amikor a színpadon a keresztvíz éri,

látomásában Krisztus jelenik meg a szeme előtt, megtér és kereszténynek vallja magát. Új hitét nem hajlandó megtagadni és imádkozva indul kínhalála felé. A dráma, amelyet 1929-ben felújítottak, egy híján ötven előadást ért meg.

Amikor Hevesi a Gréban-passiót műsorra tűzte, intenzíven foglalkozott vallásos tárgyú témák színpadi lehetőségeivel. Középkori drámákat tanulmányozott, elolvasta a hazai misztériumhagyomány nyomtatásban is megjelent szövegeit, hiszen a csíksomlyói passió anyagának egy része Fülöp Árpád és Alszegehy Zsolt munkássága nyomán már a századforduló óta rendelkezésre állt. Nyilván ismerte Max Reinhardt ez irányú munkásságát, aki 1911-ben mutatta be Vollmoeller *Das Mirakel* című játékát és a Hofmannsthal-féle *Jedermann*t, majd 1922-ben a *Nagy Salzburgi Világsház*at. (Ezeket azonban Hevesi sohasem vitte a saját színpadára.) Viszont 1924-ben, tehát a Gréban-Passió évében tanulmányt jelentetett meg a *Magyar Kultúra* című folyóiratban a *Színház és kereszténység* témakörében.

Hevesi, miután 1923-ban új rendezésben vitte színre *Az ember tragédiáját*, már három év múlva ismét nekivágott a nagyszabású feladatnak. Az új premier (1926. október 30.) előtt bő indokolását adta döntésének a *Magyar Színpadban*. A következőket írta:

Minden középkori misztérium mennyei prológgal kezdődött, épp úgy, mint „Az ember tragédiája” és a prolog ott is, mint Madáchnál, Isten és a Sátán között folyó harc volt. [...] Ez a drámai játék, mondjuk: ez az isteni színjáték csak úgy volt megvalósítható s a nézők számára érzékeltethető, hogy a *mennymország*, tehát Isten jelenléte az egész passión keresztül nyilvánvaló maradt, csakúgy, mint a Sátáné. Ez adta meg minden misztériumnak végző egységét és drámaiságát.

Fölvetem a kérdést: miért ne lehetne „Az ember tragédiája”-t, e legteljesebb színpadi misztériumot, abba a keretbe helyezni, amely természetes kerete, mert egész kompozíciója szerint abból származott. Miért ne lehetne Isten és Lucifer küzdelmét állandóan láthatóvá tenni, amikor a misztérium-színpad a maga hármasságával, gazdag elosztásával egyenesen kínálkozik e feladat számára?

A rendezői koncepció szcenikai megvalósítása nagyvonalúnak bizonyult. Ifj. Oláh Gusztáv egész magasságában nyitott színpadot tervezett, benne egy-séges, állandó, stabil építészeti konstrukcióval. Lépcsős-emelvényes rendszer alkotta a játék színhelyéül szolgáló „misztérium-színpadot”, melyet a háttérben trapéz alakú híd kötött össze. Alatta boltíves tér alakult ki, oldaloszlopokkal. Ezt az alapszínpadot egészítette ki azután az egyes képekhez szükséges minimális korjelzés. A korabeli kritika, bár elismerte a kezdeményezés újdonságát, túlságosan merevnek minősítette az addigi megoldásokhoz képest szokatlan, állandó keretet.

Ezt a felfogást erősítette tanítványa és munkatársa, Horváth Árpád elemzése is (*Az Ember Tragédiája a színpad szempontjából*, 1931) Madách művének 1932-es, általa rendezett felújítása előkészületekor.

Tömör végkövetkeztetése így szólt: „Az E. T. egy szavakban komponált nagymise. A darab mítosszal kezdődik, s mítosszal végződik. Isten a mű megoldása. A XV. szín olyan, mint egy alleluja.”²

De hogy Hevesit ebben az időben mennyire lenyűgözte a „színpad-misztérium” gondolata, azt igazolta következő nagy vállalkozása, Goethe *Faustja mindkét részének* egy estén való bemutatása is. Az 1927. május 30-án tartott bemutató előtt tanulmányt olvasott fel a Kisfaludy Társaság egyik ülésén, amelynek szövegét azután a *Magyar Színpad* júniusi számának mellékleteként meg is jelentette. A fejtegetés második fejezetének címe: „*Faust nem tragédia, hanem misztérium*”. Hevesi véleménye szerint a költő nézőpontja dönti el, hogy „honnan nézi” az emberi tragédiát: „...a földről-e vagy pedig a mennyből, emberi szemmel-e vagy pedig isteni szemmel, hogy az ember tragikus helyzete és küzdelme a földön kezdődik-e és a földön ér-e véget, vagy pedig a mennyben kezdődik-e és a mennyben ér-e véget?” Márpedig mind a *Faust*, mind pedig *Az ember tragédiája* az utóbbi kategóriába tartozik. Döntő különbség az is, hogy míg a tragédiának „végső mozzanata a halál és a megsemmisülés, a misztérium végső mozzanata a megváltás”. Így azután az előadás záróképeként a mennyország patrónája, Szűz Mária, az angyalok körében a vezeklő Margit könyörgésére irgalmába fogadja Faustot, akit énjének jobbik része s az isteni kegyelem megment az elkárhozástól. – A „misztérium”-*Faustot* Kozma Andor új fordításában szólaltatták meg. A címszerepet Abonyi Géza és Lehotay Árpád felváltva játszotta, Mefisztót Palágyi Lajos alakította, Margit szerepében Váradi Arankát és Tökés Annát lehetett látni, a második rész női főhősét, Szép Helénát pedig Cs. Aczél Ilona játszotta. Az előadás fárasztónak bizonyult. Ezért az 1932-es felújításkor már csak az első részt vitték színpadra.

A színház vallásos tárgyú sorozatába eddig csak klasszikus szerzők – Gréban, Madách, Goethe – művei kerültek be. Hiányzott még a kortárs hang. Ezért figyelt fel azonnal Hevesi arra a bemutatóra, amelyet a bécsi Burgtheaterben tartottak 1928. január 21-én. Max Mell (1882–1971) osztrák író trilógiájának harmadik darabja, a *Das Nachfolge Christi-Spiel* került színre, főszerepében, egy várúr alakjában a színház híres művészeivel, Raoul Aslannal. A Nemzeti Színház Kosztolányi Dezsővel fordíttatta le a darabot, és *Új Passiójáték A Mi Urunk Jézus Krisztus követéséről* címmel, kétrészes formában már egy év múlva, 1929. március 22-én be is mutatta. A frontot járt és az átéltektől megrendült szerző formailag a népi hagyományokhoz nyúlt vissza, tartalmilag pedig a konzervatív katolicizmus álláspontját fogadta el és szólaltatta meg. A török háborúk idején játszódó cselekmény alapötlete egy Lope de Vega-dráma nyomán alakult ki, amelyben a mindent legyőző szeretet jegyében egy gyermek mártírhalála váltja meg a bűnösöket. Mell úgy vélte, hogy az evangéliumi gondolatot már nem a régi passiók eseményeinek felidézésével lehet hatékonyra tenni, hanem új, koncentrált látvánnyal kell hatni a ma

emberére: szünet nélküli, egyetlen, fokozódó feszültségű történés felmutatásával. Archaizáló stílusú bevezető soraival a látottak „játék”-jellegére utalt.³

Kiemelt jelentőségű Voinovich Géza műve, a *Magyar Passio* (sic!), amelyet a Nemzeti Színház 1931. március 27-én mutatott be, és sikerrel, huszonegy alkalommal játszott. A „magyar” jelzőt több szempont is indokolta. Hazai szerző darabja volt, és magyar történelmi háttérben játszódott. A szöveggönyv első oldalán az alábbi meghatározás szerepelt: „A Mi Urunk Jézus Krisztus életének, kínszenvedésének és halálának üdvösséges emlékezetére testben szem elé ábrázoltatik Kassa városában magyarországi Szent Erzsébet épülő egyháza előtt a kassai venerabilis szerzetesrendek és nemes nemzeti tanuló ifjaik által az Úrnak 1465. esztendejében.” A fikció tehát az, hogy a Nemzeti Színház előadása mintegy rekonstruál egy nemzeti-vallásos-egyházi eseményt. A keretjáték szereplői – kassai paptanárok, templomépítő iparosok, magyarok és németek, diákok – előbb saját személyükben, később pedig különböző szerepekben is láthatók. A nagyszabású záró apoteózis után „A szerzetesek kezdik leoldani egymás válláról a szárnyakat. A diákok a fáklyákat szedik össze. A játékhöz öltözöttek, farizeusok, királyok, katonák, kezdik levetni a palástot, leteszik a koronát, sisakokat... Lassan oszlanak.”

A paptanárok nevét – Gratianus Kézdi, frater Potyó Bonaventura, pater Csergő Chrysogonus – Voinovich a későbbi csíksomlyói misztériumokból emelte át a saját szövegébe. A keret után induló játék első felét Káin, Ábel, a Sátán, Ádám és Éva jelenete indítja, amelyet egy morális-típusú jelenet követ a fekete álarcú Kapzsiság, a római sisakos Kevélység, a magát acéltükörben nézegető Bujaság, a korbácsoló Harag és a görög peplont viselő Ficsúr, illetve az Irgalom képviselőjében egy fehér köntösű, vállra csatolt szárnyú szerzetes részvételével. Az első rész a „jeruzsálemi bevonulás”-sal fejeződik be: Jézust a kassai nép üdvözli. Júdás árulása pillanatában „megroppan a templom” (mármint a kassai dóm), de építői megnyugtatták a jelenlévőket, hogy mindörökké állni fog. A második rész Krisztus elítélésétől a Feltámadást igazoló üres sír boldog felfedezéséig tart. A már említett apoteózisban megjelennek a magyar szentek is – István, Imre, László, Erzsébet és az akkor még csak boldog Margit –, akik imával kérik az Úristent, hogy vegye oltalmába az „árva nemzetet”:

Enhibáiból okuljon,
Más kegyére ne szoruljon,
Fondorkodó ellenségén
Győzedelmet hadd vegyen.

Közvetett, bár nem ízléstelen utalás ez a kor társadalmát nyomasztó „trianoni” állapotra. Ilyen utalás volt persze már a játék elején az egyik építő, Menyhárt Kassáról szóló, „dobbantással” is megerősített szava:

Magyarország ez a föld itt,
Hát magyar a templom is.
A mi földünk, amin áll,
A mi kövünk a fala,
A mi eszünk építi
István mester tudománya,
Mátyás király aranya.

A játékot Hevesi Sándor rendezte, aki a címszereplőről később úgy nyilatkozott, hogy Ódry Árpád nem a Gréban-féle változatban, hanem itt „...megtalálta a teljes Krisztust, isteninek és emberinek kényes és biztos egyensúlyát [...]. Taglejtése, fejhordozása, kék szemének mélységeket sejtető fenséges és mégis szelíd tekintete itt vált igazán szépségessé és élményt adóvá.”⁴

Amikor Voinovich Géza a Nemzeti kormánybiztosa lett – 1933–1935 között –, a hagyomány továbbépült. A következő művet is magyar szerzők alkották: Bálint Lajos és az ezen a terepen először jelentkező Ujházy György. Előbbi Hevesi idején a színház dramaturgia volt, és nyilván ezúttal is ilyen minőségben működött közre. Ujházy is próbálkozott már a színházcsinálással: 1925-ben ő volt az egyik szervezője az expresszionista-avantgarde *Karaván-együttes*nek. A *Tétkozló fiú* című darab, amelyet 1934. november 2-án vittek színre, a rendezőpéldány megjelölése szerint, mint „Misztérium dráma egy XVI. századbeli játék motívumaival” került a közönség elé. A jól ismert témához illően a három felvonásos játék hétköznapi környezetben játszódott. Szabad vidék, szérűskert, városkapu előtti terület, a Rongyosok tanyája, „az atyai ház előtt” – a bibliai példázat évszázadok óta megszokott helyszíneit mutatta. A rendezőpéldány szcenikai leírása azonban rendkívül hangsúlyos stilizációs igényt rögzített:

A színpad. Keretes misztérium-színpad megnyitott mélységének hozzáadásával [...]. Az egész színt hatalmas, elliptikus fekete bársonyfüggöny keríti, foglalja és takarja be. Ebbe a fix keretbe helyezendők az egyes színek dekorációi, amelyek a *jelzés* stilizált hangsúlyával készítenők el [...] az egyes díszletdarabok kimondottan magukon viselik a darab stílusának, – : a magyar barokknak! – bőségét és pompáját. Ugyanígy: az egyes szcénák *világítása* is stilizált: tehát nem generális és naturalizmusból indokolt, hanem megosztott, a darab akciója s pszichikai *mouvement*-jai szerint (hangsúly, kiemelés, lezárás, etc.) változó [...]. A szuffita drapérián transzparens kereszt, amely a történet szerint hol kihúny, hol kivilágosodik. Világossárga szín, amely a darab 2 utolsó képére teljes, izzó fehérre cserélődik ki.⁵

A színlapon már mint „moralitás” szerepelt a játék, amelyet Horváth Árpád rendezett.

Kiseb érdeklődést keltett az évad második felében, 1935. április 5-én színre vitt *Valaki járt itt* címen bemutatott Jerome K. Jerome által 1908-ban írt, modern misztériumjáték (eredeti címén *The Passing of the Third Floor Back*),

amelyben egy Krisztus-szerű idegen tűnik fel egy londoni bérházban, jelenlétével megváltoztatva az ott lakók addigi életvitelét.

A két világháború közötti korszak vallásos-teátrális csúcsteljesítménye kétségtelenül Németh Antal igazgatásának első, mintegy hangadó produkciója volt, a *Missa Sollemnis*, amelynek bemutatóját 1935. szeptember 28-án tartották. Műsorfüzete rögzítette a körülményeket. Eszerint a Budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem 300 éves ünnepe, valamint „az ezévi Kath. Nagygyűlés alkalmából” került sor a „liturgikus dráma” színrevitelére. „A *Missale Romanum* szerint, a *Graduale Romanum* énekeivel és *Beethoven Missa Solemnis*ével dramatizálta Ujházy György.” Közreműködött a Palestrina kórus, élén Vaszy Viktor karigazgatóval, a Budapesti Philharmoniai Társaság zenekara dr. Dohnányi Ernő vezényletével. A szólokat Báthy Anna, Basilides Mária, Székelyhídi Ferenc dr., Kálmán Oszkár (mind az Operaház tagja) énekelte. A cenzúrát a hercegprímási udvar végezte. A kosztümöket, amelyeket egyébként Nagyajtai P. Teréz tervezett, Leopold Antal kanonok vizsgálta felül. Így az előkészületeket a legfőbb egyházi hatóság „Nihil obstat”-tal látta el. Az ügy jelentőségének megfelelően alakult a bemutató közönsége is. Jelen volt a kormányzó, Horthy Miklós, a főhercegi családok, Serédi Jusztinián bíboros, Innitzer bécsi hercegérsek, Angelo Rotta pápai nuncius, a püspöki kar, a miniszterek és sok külföldi előkelőség.

Az este zenei gerincét Beethoven grandiózus Miséjének öt tétele – Kyrie, Gloria, Credo, Benedictus, Agnus Dei – alkotta. Eköré épült a hagyományos mise-szerkezet: Introitus, Lectio, Graduale, Evangelium és így tovább. Ezek során a hozzájuk illeszkedő gregoriándallamok szólaltak meg. Az Introitus adott alkalmat arra, hogy Szent Adalbert (Táray Ferenc), az este „narrátora”, bemutassa a magyar szenteket. A különleges díszletet Horváth János tervezte. A színpadon hármastagozatú oltár (triptichon) volt látható. Középső része tíz méter, két oldalrésze nyolc méter magas volt – ez utóbbiak beforoghattak, s így változó színtereket mutattak be. Mégsem keltette templom képzetét, inkább, mint írták, „a játék a világ oltárán történik”. A Németh Antal által kidolgozott rendezőpéldányban, amely az OSZK Színháztörténeti Tárában található, harminc (!) mozgáskoreográfia rögzítette a csoportos (52 némaszereplő) és az egyéni szereplők mindenkori helyzetét. Az Üdvöztőt Lehotay Árpád személyesítette meg, Dávid király szövegeit Abonyi Géza mondta. További fontos szerepet játszott Sugár Károly (Pál apostol), illetve Mihály arkangyal (Várkonyi Zoltán) és Gábor főangyal (Ungváry László). Az Ünnepi Mise utolsó tételeként a bal oldali oltárszárnyon megjelent János evangélista (Apáthi Imre), s elmondta „rejtelmes értelmű szavait az Igéről”, majd ő is eltűnt a mélyben. A nézőtér harangzúgás közben világosodott ki. A különleges produkciót tizenhatszor tűzte műsorára a színház.

Jeles alkalomnak ígérkezett az 1938-as év. Érthető módon a hazai eszmei-szellemi háttérrel a „Szent István Év” jelentette. Ezzel kapcsolatban a katolikus-keresztény szellemiség kiemelt megünneplésére Magyarországon ren-

dezték meg május 25-étől kezdődően a XXXIV. Eucharisztikus Világkongresszust. A Nemzeti Színház abban a naptári évben négy idevágó tematikájú darabot állított színpadaira.

– A *Godiva*, Kállay Miklós műve, „játék a lélek értékéről” február 14-én került színre.

– A *hit győzelme*, T. S. Eliot kórusos-verses tragédiája Thomas Becket mártírhaláláról kamaraszínházi produkcióban szólalt meg május 19-én, néhány nappal a világkongresszus megnyitása előtt.

– A *nagy világszínház*, Calderón de la Barca misztériumjátékának hazai változata egy nappal később, május 20-án a színház nagyszínpadán látványos keretek között vált láthatóvá.

– A *Fekete Mária* című hétképes misztériumot, Berczeli Anzelm Károly darabját pedig (a Szegedi Szabadtéri Színpadon már előadott formától némileg eltérő módon) október 20-án vitték színre.

Az ily módon bemutatott művek széles művészi skálán szólaltatták meg a Hit erejét, csodáit, veszedelmeit és végső dicsőségét. A *Godiva* írója előtt – mint azt a színház Műsorkísérő füzetében kifejtette – „a középkor nagy misztériumai” lebegtek mintaként. Művében „a szeretet, a könyörülő irgalom háttartalansága tesz csodát”. Hősnője – a címszerepet Szörényi Éva alakította – a törekény, magára hagyatott jószág térdre kényszeríti a hatalmas, állig felfegyverzett gonoszt. A „transzcendens” síkon három szimbolikus alak vívta harcát: Lucidor, az ég angyala, Belfegor, a sátán és Azrael, az enyészet szelleme. A darabot Németh Antal rendezte, a középkori miniatúrákat idéző színpadképet Horváth János tervezte, az erősen stilizált tömegmozgásokat Milloss Aurél koreografálta. – Eliot költői drámájának eredeti címe *Gyilkosság a katedrálisban* (*Murder in the Cathedral*), és tartalmilag jobban megfelel a történelmi tényeknek, mint a magyar változat. II. Henrik angol király, illetve kancellárja, a későbbi canterburyi érsek vívja csatáját a kor nagy politikai feszültségében: az egyházi és világi hatalom erőpróbája során. A fordulat Becket „megtérése”, átállása a másik oldalra érsekké való kinevezésével történik meg. A kapott-vállalt feladatot ugyanolyan erővel és hittel vállalja a mártírhalálig, mint ahogyan azelőtt királya érdekeit képviselte. Az érsek alakját Lehotay Árpád személyesítette meg. – Calderón misztériumjátékát Possonyi László költötte át magyar színpadra. A színhely: „A Menny és a Föld”, ahogy azt a rendező példány megfogalmazza. Az események irányítója a Mester (Abonyi Géza), aki kiosztja a nagy játék szerepeit:

Az Egek Urának csodás szándéka az,
Hogy megkötve mégis szabadok legyetek,
Hamvatokból újra életre keljetek,
Megítéltetésre. Világ játszótére,
Próbaköve ember, Isten teremtménye!

A *Nagy világszínházban* fontos feladatot kap a Király (Petheő Attila), a Bölcs (Lukács Margit), a Szépség (Szörényi Éva), a Gazdag (Kovács Károly), a Paraszt (Hosszú Zoltán) és a Koldus (Major Tamás). A játék kellékeit a Világanya (Szabó Margit) osztja szét a játékosoknak. A darabot nagyméretű ítélkezés zárja le, amelynek során a Koldus és a Szerzetes azonnal égbe szállhat, a Királynak és a Szépségnek bűnbánatot kell tartania, a Paraszt kegyelemben részesül, csak a Gazdagnak kell tudomásul vennie, hogy eljátszotta életét. A darab díszletét Jaschik Álmos tervezte, rendezője Németh Antal volt. A kísérőzenét Farkas Ferenc szerezte. – 1938 októberében, mintegy a sorozat lezárásául, mutatta be a színház Berczeli A. Károly misztériumjátékát. Témáját a szerző a szeged-alsóvárosi búcsú ihletésére, a „*Fekete Mária*” csodatevő képével kapcsolatos népmondából vette. A cselekmény hátterét a keresztény és a pogány mohamedán hit küzdelme adta. Musztafa szegedi pasa zsarnoki uralma alatt eltűnik az alsóvárosi templom szép, színes Mária-képe. Egy fiatal parasztleány, András indul fogadalmi vándorútra, hogy megtalálja az elveszett ereklét. A darab harmadik képében András „stációkat” jár végig, melyek fölé feketéllő keresztek nyúlnak. A stációk fölötti „karzaton” helyet foglaló „nézők” mint Hangok kísérik András vándorútját. Kút, aranyalmát termő fa, barlang, Hármassút (Buda, Konstantinápoly, és a további stációk felé vezetve), erdő, szélmalom, temető, végül egy harangláb jelzi András fárasztó és egyelőre sikertelen vándorlását, aki végül az alsóvárosi búcsú forgatagába érkezik haza. A vásári sátrakban Csillagjós, Jósno, Képmutogató (Dózsa György, illetve Mátyás király történetével) fogadja. Mélységes riadalmat okoz, amikor a rabságban élő Piroska összetört testét hozzák be, akit a pasa ledobott a várfalról. Haldokolva még elmondja Andrásnak, hol találhatja meg az eltűnt szentképet. András elhossa a jelölt helyről az elrablását megszenvedő „megfeketedett Máriát”. – Piroskát Somogyi Erzszi, Andrást Juhász József, a Pasát Csontos Gyula alakította. A „Sárkány”-nak Gobbi Hilda kölcsönözte hangját, a Szűzanyát Lukács Margit, a Halált Várkonyi Zoltán jeleltette meg. A misztérium kísérőzenéjét Antos Kálmán, a szegedi dóm orgonista-karmestere szerezte. A tételek között szerepelt többek között „Nyitány a török képhez”, „Dávid hegedűje”, „Sírásó ének”, „Haláltánc”. A produkciót Táray Ferenc rendezte, a tánckompozíciókat Troyanoff V. Szemjon dolgozta ki. A darab tizenöt előadása tisztes fogadtatásra vallott.

Még ugyanannak az évadnak a második felében, 1939. május 14-én érdekes kísérletre került sor a Nemzeti Kamaraszínházában. Az *ember tragédiája*, amely addig mindig nagyszabású, látványos produkcióként volt látható (és okozott rendezői-szenikai problémákat), ezúttal szinte miniatűrített formában tárult a nézők szeme elé. Nem csak formai-praktikus célt szolgált, hogy például – mint azt a rendező Németh Antal már előzetesen is kifejtette – a produkció utaztatható, esetleg lemásolható legyen. Elvi-eszmei megfontolások is jelentős szerepet játszottak. Mindenekelőtt a szöveg kerülhetett a figyelem

fókuszába, a korábbi technikai trükkök teljes mellőzésével. Ugyanakkor bizonyos sajátos szintézist is jelentett. Mindenekelőtt megmaradt a *Missa Sollemnis triptichon-szárnyasoltár* megoldása, persze, méretének egytizedére redukálva. A képek szerint változó sima, festett oltárképek szimbolikus-dekoratív hátteret biztosítottak, hogy hatásuk, mint azt Németh egy tanulmányában megfogalmazta: „...az állandó keret térbeli és plasztikai elemeinek viszonylatában maga is valóságérőt nyer, helyesebben a keret és a középmező együtt olyan imaginárius és irracionális légkört teremt, melyből a nézőnek minden valóság és szimbólum-szomjúsága kielégülhet... [...] Számunkra most ez a színpad nemcsak formailag oltár, hanem lényegében is [...] a közönség vallásos játék tanuja lesz. Vallásos *játéké*, olyan *játéké*, amely az életről gondolkodik és az életről való gondolkodása közben eljut az ember örök és megoldhatatlan problémáira való egyetlen feleletig: a *letérdeplésig Isten előtt!*”⁶ A mű eredeti irodalmi formájához közelítette a látványt az a megoldás, hogy minden oltárkép „szalagfeliraton” tette olvashatóvá az adott kép egy-egy jellegzetes idézetét. Valóban, erőteljesen koncentrált színi alkotás jött létre, sok néző számára a Madách-mű legközvetlenebb hatású, szuggesztív erejű előadása.

Az 1938-as esztendő azonban nem csak ünnepet hozott. Márciusban szállotta meg Hitler Ausztriát (valószínűleg a durva beavatkozás miatti tiltakozás nyomán nem engedélyezték a németeknek az Eucharisztikus Világkongresszuson való részvételt), Magyarországon pedig a nagy ünnep megnyitása utáni negyedik napon, május 29-én hirdették ki az 1938. XV. törvénycikket, az úgynevezett „első zsidótörvényt”.

1940 tavaszán új magyar vallásos művet mutatott be a Nemzeti Színház. Csanády György *INRI* című „Húsvéti színjátéka” került színre három részben, hét képben. Az első rész Lázár otthonában játszódott, Jézus megpróbáltatásának előestéjén. A második rész helyszíne Pilátus palotája volt: az ítélet megszületése. A harmadik rész – alcíme szerint „A legnagyobb csoda” – már a megfeszítetés után történik. Júdás (a kiemelt jelentőségű szerepet Major Tamás játszotta) visszaadja az árulásáért kapott pénzt. A következő kép helyszíne a Golgota. Jézus már nem függ a kereszten. Ott teljesedik be Júdás lelkiismereti drámája is. Közeleg a Feltámadás csodája. Jézus szerepét, szinte már hagyományos módon, Abonyi Géza kapta, Pilátust Táray Ferenc, feleségét, Claudiát Rápolthy Anna játszotta. Szörényi Éva alakította Máriát, Mártát pedig Makay Margit. – 1940 októberében ismét újdonság illeszkedett a vallásos jellegű bemutatók sorába. Egy fiatal osztrák író, H. Heinz Ortner *Szent Borbála csodája* című három felvonásos színművét Keresztury Dezső fordította le, Németh Antal rendezte. A díszleteket ezúttal Jaschik Álmosné tervezte. A kisebb szentek sorában nyilvántartott Borbála, a hajadonok védelmezője – akit ebben az előadásban Szeleczy Zita személyesített meg – egy népi hagyomány szerint az oltárképből megelevenedve, majd kilépve segített bajba jutott hívéén. A darab ironiába hajló hangvételt jelezte, hogy szánandó hős-

nője a Bolond Borbála volt, Vándory Margit alakításában. A produkció a repertoár akkori átlagszámát, a tizenöt előadást érte meg.

Lehetett véletlen, lehetett tudatos választás eredménye is, hogy 1943 áprilisában a Nemzeti Színház újra műsorára vette a misztériumjáték-vonulat indító darabját, Gréban *Igazi Passióját*, amelynek zárópillanataiban *megbékül* az Igazság és az Irgalom, az Igazságszolgáltatás és a Béke. Mintha ezzel a felismerhetően hangsúlyos gesztussal egy korszak lezárását kívánták volna jelezni: egy szenvedéstörténettel kezdődő és várhatóan ugyanazzal befejeződő történelmi korszakét. Hiszen ekkor már a második világháborút élte-szenvedte az ország.

Olyan, két évtizeden át virágzó színjátéktípusnak, egy olyan szemlélet „megtestesülésének” az utolsó alkalma volt ez a produkció, amely a Nemzeti Színház jelentős igazgatói alatt, Hevesitől Voinovichon át Németh Antalig, természetes alkotórésze lett a műsornak. Egyes alkalmakkor pedig – mint mondjuk a *Missa Sollemnis* esetében – szinte hitvallás erejű volt. Elgondolkodtató, de talán érthető, hogy színháztörténetünk eddig nem figyelt fel erre a határozott tartalmú és célzatú műsorpolitikai vonulatra.

Ami a jelenség társadalmi-politikai-eszmei hátterét illeti, ennek a színjátéktípusnak a felbukkanása és rendszeressé váló jelenléte nagyon is érthető. A magyar társadalom – sokak számára váratlanul és érthetetlenül – történelmi sokkot élt meg. Veszett világháború, két forradalom, ellenforradalom, fehérterror s végül a trianoni országvesztés. A megszokott nagyhatalmi állapot helyett a hirtelen állandóvá vált fenyegetettség érzete. Érthető, hogy szinte az első pillanattól kezdve valamiféle restauráció igénye fogalmazódott meg. Újra kellett építeni a gazdaságot, visszahozni a felső vezetés begyakorlott formáit, megőrizni a még megőrizhetőt – mindez a konzervatív erőket aktivizálta. A politikai vezetés gróf Bethlen István kezében volt, s ő valóban – a kultúra területén gróf Klebelsberg Kunó hathatós segítségével – tehetségesen szolgált a konszolidációs folyamatokat. Eszmei társául országos méretekben az úgynevezett „politikai katolicizmus” szegődött (az ország lakosságának mintegy 65%-a volt katolikus). A klérus jelentős hatalomra tett szert (1927-től 14 főrendiházi tagja volt), és következetesen támogatta a vallásos-nacionalista irányzatokat. A „vallási reneszánsz” – amely egyébként már Szekfű Gyula megítélésében is „álságos neobarokk” környezetet teremtett maga köré – elsősorban a középrétegeket, illetve a városi polgári lakosságot érintette. „A társadalom mentalitását meghatározó értelmiségi, alkalmazotti, »közbülső« rétegek több ponton is közvetíteni tudták a hitéleti mozgalmakat.”⁷ Eszmei „közbülső réteggé” válhatott természetes módon az irodalom és a színház is. Az irányzat reprezentatív folyóirata lett a *Napkelet*, amelyet Tormay Cecil a Magyar Irodalmi Társaság támogatásával indított. Munkatársa először Horváth János, a kiváló irodalomtörténész és a Petőfi-tanulmányaival feltűnt Hartmann János volt. Ezután Németh Antal és Kállay Miklós vette át a

szerkesztői munkakört. (Kettőjük színházi együttműködésével *A roninok kincse* bemutatóján találkozhattunk. Később Kállay volt a szerzője a jelen tanulmányban is tárgyalt *Godivának*.) Az Eucharisztikus Kongresszus évében kivételesen még a magánszínházi szféra is csatlakozott az egyébként „nemzeti színházinak” nevezhető irányzathoz. A Magyar Színház *Az Úr katonái*, a Pesti Színház Strindberg *Húsvét*, a Belvárosi Színház Orbók Attila *A kapu előtt* című darabjával járult hozzá a nagy nemzetközi vallásos rendezvényhez. Mindezek az alkalmak az úgynevezett „keresztény kurzus” eszmei-szellemi-művészi igényeit valósították meg. A misztériumjátékok „konfliktusainak” végső megoldása mindig a „csoda” – a Megváltás, az Üdvözülés csodája. Valami, ami kívül esik az emberi erőfeszítések lehetőségein. Megerősíti nézőiben az etikus-vallásos magatartás szükséges voltát, de a megoldást az isteni kegyelemre bízta. A „csodavárás” lelkiállapotát erősíti. A szabadulást a transzcendencia világától várja. A magyarság éppen adott történelmi állapotában nyilván hasznosnak bizonyult minden ilyen tartalmú „üzenet”.

Még egy megjegyzés. Az európai kultúra történetében évszázadok óta jelen voltak a misztériumok, morálítások, mirákulumok. Ezek azonban, lényegük szerint, *szakrális térben*, papok, hívők szervezésében és részvételével jöttek létre. Az 1920–1940-es évek Magyarországon, a Nemzeti Színházban viszont *profán térbe* emelték át a játékokat. Megvalósításuk felelősségét a színjáték hivatásos mesterei – drámaírók, rendezők, szcenikusok, színészek – vették a kezükbe, és a „kulturális terméket” a repertoár részeként, esetleg bérletben, produkcióként, belépődíj ellenében bocsátották a közönség rendelkezésére. Egyébként igyekeztek egyházi ünnepekhez, különleges rendezvényekhez kötni ezeket a bemutatókat. Kétségtelen, hogy „színjátéktipológiai” szempontból teljesen új alkotói forma keletkezett.

Az, hogy magára a művelődéstörténeti tényre csak ilyen későn, több mint fél évszázaddal gyakorlatának befejezése után figyeltünk föl, többek között valószínűleg valamiféle „elfojtási” szindróma következménye. A hiány pótlásának első lépését mindenesetre megtettük.

1 HARSÁNYI Kálmán, *Színházi esték*, 1921–1927, Bp., Győző Andor, 1928, 164.

2 HORVÁTH Árpád, *Modernség és tradíció*, Bp., Gondolat, 1982, 167.

3 BINDER, Chr. Heinrich, *Max Hell*, Graz, 1978, 55.

4 CSILLAG Ilona, *Ódry Árpád*, Bp., Gondolat, 1982, 147.

5 BÁLINT Lajos–CSANÁDY György, *Tékozló fiú*, Rendezőpéldány, OSZK, N. Sz. T., 220.

6 NÉMETH Antal, *Új színházat!*, Bp., Múzsák, 1988, 460.

7 *Magyar Kódex*, 6. kötet, Bp., Kossuth Kiadó, 2001, 344.

János vitéz, az ideológia huszára *A századforduló operettjében rejlő lehetőségek*

„...az operett műfaját mindig annak kellene tekintenünk, ami eredetileg lenni akart: a valósághoz igazodó és egyúttal szórakoztató, kritikus, de ugyanakkor vidám, komoly, de egyidejűleg egy csipetnyi csúfondárosságot és gúnyt tartalmazó műnek – olyannak tehát, amilyen Arisztophanész óta minden komédia lenni akart.” (Csáky Móric)¹

Az operett a XIX–XX. századforduló reprezentatív műfajának tekinthető, hiszen népszerűségével maga mögé utasította a kor valamennyi prózai és zenés színházi műfaját. Mint azt Juhász Gyula megjegyezte, az operett térhódításának kedvezett az a körülmény, hogy „a mi korszakunk éppen a líra, a gyors és színes impressziók, az újság és a mozi korszaka, és a mi egész életberendezkedésünknek, világfelfogásunknak, elfogultságainknak és kedvteléseinknek, de főleg idegeinknek legjobban az operett felel meg, amelyben megvan minden, ami mai »szem, szájnak ingere«: gyors perdülésű história, sok könnyed líra és muzsika, sok dekoratív cifraság és kevés komolyság”.² Az operett szinte késedelem nélkül jutott el szülőhazájából, Franciaországból Európa nagyvárosaiba. Ezt a jelenséget igazolja a magyar színháztörténet is, ugyanis a Nemzeti Színház tehermentesítésére alakult Népszínház vezetése is belátta, hogy a népszínmű sem témájában, sem eszköztárát tekintve nem képes felvenni a versenyt az operettel. E zenés műfaj szélesebb közönségre teghez szólt, mint a népszínmű, ugyanis Hanák Péter nézete szerint az operett „a nagyvárosi tömegkultúra igényeihez igazított összművészet, Gesamtkunstwerk lett: egyfajta közös kultúrába integrálta a nagyvárosi társadalmat a felső rétegektől a művelődésre szomjas munkásságig”.³ A Népszínház mellett a fővárosban sorra alakuló, nyereségre dolgozó magánszínházak egymással versengve arra törekedtek, hogy magukhoz csalogassák a közönséget a legfrissebb francia és osztrák zenés produkciókkal. A szórakoztató színházakat az 1880-as évek elejéig nagyrészt a francia komponisták művei uralták, azonban ezt követően helyüket fokozatosan átvették az osztrák szerzők. Az 1880-as évek végén pedig feltűntek az első magyar operettszerzők is (Konti József, Verő György, Czobor Károly, Barna Izsó), ám műveik (hol a zene, hol a librettó) csupán a francia és bécsi operettek epigonjainak minősültek.

A francia és osztrák operett azonban hiába bizonyult a legkorszerűbb nagyvárosi műfajnak, egy nagyon lényeges funkciót mégsem tudott betölteni: a magyar közönség hiányolta ezekből a darabokból nemzeti identitásának felelevenítését és megerősítését. Ez az elvárás már egészen korán felmerült, szinte az operett megjelenésével egy időben. „Az operett jogos műnem, nem hibáztatjuk, csak óhajtjuk: vajha igazgató, költők és zeneszerzők némi nemzeti operett megalapításán fáradoznának, [...] melyeknek némi költői becsök is van.”⁴ A recept is megvolt már. „Ott áll összegyűjtve egy csoport népmesénk, miért ne lehetne valamelyikből egy látványos színművet szerkeszteni, mely aesthetikai becsre nézve felülmúlja az »Ördög pilulá«-it.”⁵ Az „elkészítés” egészen 1904-ig váratott magára, mikor a Király Színház színpadán feltűnt a fenti kívánalmaknak eleget tevő magyar operett, Kacsóh Pongrác–Bakonyi Károly–Heltai Jenő alkotása, a *János vitéz*.⁶ A Petőfi-mű alapján készült daljáték minden elképzelést felülmúló sikert aratott: megszakítás nélkül százhatvanöt-ször játszották, melyre a magyar színházi életben addig nem volt példa. Öt hónap alatt mintegy kétszázezer néző látta az előadást, a zenés játék szövegéből egymillió, kottájából pedig félmillió fogyott, s néhány hónapon belül huszonkilenc vidéki színház vette meg a darab előadási jogát. Továbbá az előadás népszerűségét jelzi (illetve Fedák Sári színészi talentumát és extravagáns egyéniségének hatását is), hogy a bemutatót követően négy árucikket jegyeztek be „János vitéz” néven: vászontípust, kalapot, szivarkát és fénymázat. Mint azt a kortárs kritikus is megerősítette, „főnnállása óta a Király Színháznak olyan hangos estéje nem volt, mint a mai. És amit e nagyszerű, forró sikerben legelső helyen tartunk megítélendőnek: egy lelkében, levegőjében, dalos szava minden lendületében magyar darabbal és e darabnak a maga értéke szerint való méltó megbecsülésével arattat”.⁷ A *János vitéz* bemutatójáról írott recenziókban az a konszenzus uralkodott, mely szerint a daljáték „közvetlen összeköttetést létesített egy kozmopolita jellegű nagyváros és az ősi, magyar génusz között”.⁸ A *Hazánk* című lap kritikusa ezt a szerencsés párosítást az operettek kommersziális jellegével magyarázta, mivel nézete szerint a *János vitéz* megtestesítette az operett műfajának egyik fő sajátosságát, a közönség aktuális elvárásainak maradéktalan kiszolgálását, mely a zenés darabok sikerének egyik letéteményese volt:⁹ „a fiatal szerzőnek rendkívül sok praktikus érzéke van a tárgy megválasztására, kitűnő, mondhatnánk üzleti szemmel látja, »mi kell a magyarnak«”.¹⁰

A fent idézett kritikák tanúsága szerint, a *János vitéz* tehát két kortárs elvárásnak felelt meg. Egyrészt nemzeti tematikájával és dallamvilágával a magyar operett-történet első olyan alkotásává vált, mely túllépett a francia és bécsi operetteket utánzó addigi műveken. Másrészt a cselekmény kimenetele, a darab szövegét uraló magyarságra utaló lexémák és szimbólumok megfeleltek a kor uralkodó, nacionalista társadalmi-politikai nézeteinek. Így a daljáték propagandaszerpet is betölthetett, hiszen a nézők számára a nemzeti

identitás megerősítését sugallhatta. Ez a társadalmi-politikai szerepvállalás pedig hangsúlyozottan a határátlépés terévé avathatta a *János vitézt*.

Erika Fischer-Lichte *A dráma története* című művének Bevezetésében a színházi alapszituációt antropológiai horizontból tárgyalja. A filozófiai és a kulturális antropológia eredményeire támaszkodva a színházat az identitásképzés és identitásváltás helyeként értelmezi: „míg az átmenet rítusában rendszerint a résztvevőknek kell transzformálódniuk, addig a színház mindenekelőtt a néző számára teszi lehetővé az identitásváltást, méghozzá azzal, hogy a színész felveszi azoknak a szerepeknek az identitását, amelyeket színre visz”.¹¹ A történeti-antropológiai vizsgálódás számára azonban nem adottak a fenti feltételek, hiszen az identitás színrevitele performatív cselekvéseken keresztül történik (az előadás „itt és most”-ja), melyek nem rögzíthetők, nem hozzáférhetők, azaz megválaszolatlan marad az a kérdés, hogy a színész a határátlépés állapotába juttatja-e a nézőt. Fischer-Lichte a drámaszöveg strukturális elemzésében jelöli meg a kiutat, ugyanis az európai színházi hagyományra érvényesnek tartja dráma és előadás összetartozását (a dramatikus szöveg mint az előadás alapanyaga). Így az identitásváltást kezdeményező színészi test helyét a drámaszövegben a névmegjelölés tölti be.¹² A színház akkor válik a határátlépés terévé, vagyis tesz lehetővé identitásváltást, ha a drámában képviselt identitást a nézők jövőbeni identitásuknak tekintik és megvalósítják. Ennek tényleges feltárásához szembesíteni kell a drámából rekonstruált identitást a néző aktuális, hiteles forrásokból megismert identitásával, melynek megismeréséhez az adott kor társadalom-, mentalitás- és szellemtörténeti dokumentumainak bevonása szükséges.

A továbbiakban a történeti-antropológiai megközelítés lehetővé teszi számunkra annak feltérképezését, hogy a *János vitéz* mennyiben tekinthető a nemzeti identitás színrevitelének. Ennek megválaszolásához egyrészt szükséges a századforduló magyar színházi kontextusának vizsgálata, melynek során beláthatóvá válhat, miért fordult a figyelem ekkor a nemzeti tematikájú alkotások felé (a politikai helyzetből kiinduló magyarázaton túl), s miért egy könnyű műfaj vállalhatta magára az identitásváltást kezdeményező szerepét. Másrészt a drámaszöveg elemzésével felderíthető, hogy a drámabeli alakok eljutnak-e a betagozódás fázisába, azaz az identitásváltás folyamata lezárul-e. Harmadrészt színészi test és textuális név viszonyára kérdezzük rá: a fent idézett szoros kapcsolat hogyan módosul abban az esetben, ha a szövegben identifikációs pontként tételezett személyt, János vitézt, egy nő reprezentálja a színpadon.

János vitéz a kulisszák mögött

A *János vitéz* előadását megelőző kritikákban oly sokszor hangoztatott igény, azaz a nemzeti tematikájú operett megszületését sürgető elvárás összefüggést mutat a bécsi és az angol operett kozmopolitizmusával, pontosabban az

ezzel szemben megmutatkozó (időleges) ellenérzéssel. Az elfordulás okát, s ezzel együtt a Kacsóh-mű sikerét a magyar operett-közönség befogadói magatartásban lelhetjük fel: figyelme sokkal inkább az operett felszíni szerveződésére koncentrált, s nem az operettlibrettók szerves részét alkotó, az aktuális társadalmi-politikai helyzetre utaló kritikus megjegyzésekre. Csáky Móric a bécsi operettek elemzése során a korszak kultúrtörténeti dokumentumainak bevonásával mutatja ki ezeket az utalásokat, ugyanis „az operett mint a városi középpolgárság tipikus műfaja talán még az operánál is inkább tekinthető egy bizonyos kulturális és politikai mentalitás képviselőjének, meghatározott társadalmi rétegek nézetei és vágyai szócsövének”.¹³ A *János vitéz* hatásmechanizmusának pontosabb megértéséhez Lehár Ferenc *A víg özvegy* című operettjének elemzését hívjuk segítségül. A Lehár-művel való összevetést egyrészt az indokolja, hogy a *János vitéz*hez hasonlóan ez a mű is a hazaszeretet és a szerelem témájára épül, s ugyanúgy bővelkedik a nemzeti identitásra utaló kifejezésekben,¹⁴ másrészt Lehár operettje is olyan korban keletkezett (1905), amelyre még vonatkoztatható volt cselekménye.

A *víg özvegy* aktuális politikai kifejezései a Monarchia közönségének társadalmi-politikai nézeteit tükrözték. A társadalmi gyakorlatra vonatkozó reflexiók azonban nem jelentették azt, hogy a mű nyílt társadalomkritikát gyakorolt volna.¹⁵ Míg a régi bécsi népszínművek (Volksstück) lényeges eleme volt a szatirikus formában megjelenő társadalomkritika, addig a bécsi operettre aligha mondható el, hogy elkötelezte volna magát a társadalom megváltoztatása mellett. Leginkább a forradalom leverése okolható azért, hogy a bécsi operett szerzői elfordultak a napi politikától. A polgárság szórakoztatási formája tehát a legtöbb esetben nem gyakorolt nyílt kritikát, azaz nem volt, mint Nestroy darabjai (például *Lumpáciusz Vagabundusz*, *Szabadság Mucsán*), az állami autoritás elleni, visszatartott ellenállás platformja, hanem inkább az adott társadalmi berendezkedés támogatója, amennyiben elsődlegesen ebből merítette inspirációit. Az érzéki szórakoztatás felszíne alatt, mindenekelőtt a kórusban, jutott kifejezésre az operett kritikai vonása. Azok a „mámorek” állapotok, amelyeket a polgári világ a perifériára száműzött vagy elfojtott, az operett kollektívizmusában törhettek felszínre. A pillanatnyi betekintés a pezsgős rondók, a vibráló valcerek világába azt sugallta: „akár így is lehetne, de nincs így!”. A helyzetkomikum, az illúzióteremtés, az arisztokrácia kigúnyolása, a polgári morál átfordítása önmaga ellentétébe némi kimozdulást jelentett a mindennapok, a megszokott gondolkodás logikájából, egyfajta irracionalitást mozgósított. Az egész azonban megmaradt a szórakoztatás keretei között, soha nem vált politikai és társadalmi felforgató erővé.

Ennek következtében a bécsi operettekben az összeütközéseket, a drámai kibontakozás előfeltételeit a humor megfosztotta élűktől, feloldotta őket. A humor funkciója az operett stílárís szintjeinek elhatárolásában állt: a konfliktusokat a komoly párhoz rendelték, míg a buffó-pár, anélkül, hogy közvetlenül be-

avatkozott volna a cselekménybe, a jelenetek között a közönség általános megkönnyebbülését szolgálta, illetve gondoskodott az operaszerű komolyság és a vidám komédiázás eleven váltakozásáról. A humor szerepe elsősorban stilisztikai volt, a komikus kontextusok persziflálták a szentimentális és klisészerű képek sekélyességét, s a komikum sok esetben az oda nem illő pátosznak a pelengérré állításából adódott. A humor tartalmi funkciója pedig abból származott, hogy relativizálta a szöveg kijelentéseit. Így nem csoda, hogy korra utaló kritikus megjegyzések és aktualizálási kísérletek csak a komikus figurák szövegeiben fordultak elő, akik beérték egy viccel, vagy egy rigmussal (például Ausztria gazdasági helyzetéről), megelégedtek a közönség nevetésével, aztán belevetették magukat a mellékszálak kuszaságába. A bécsi operett humora tehát (szemben Nestroy-jal) nem vált a cselekmény integráns részévé, önálló elem maradt, a színpadi történetstől független staffage, mely látszólag gazdagította a cselekményt (mint a III. felvonás komikusa¹⁶), de dramaturgiai szempontból kizárólag a változatosság és a vidámság megteremtését szolgálta.

Az operettekben jelen lévő burkolt társadalomkritika nézőpontjából a bécsi operett paradigmatis példájának tekinthetjük Lehár *A víg özvegyét*. Csáky Móric a kontextusba való visszahelyezés módszerét alkalmazva kimutatja, hogy *A víg özvegy* szövegét kettős ironia szervezi. A darab helyszíne, Pon-tevedro, valamint a cselekmény során kibontakozó visszás helyzetek nemcsak Montenegróra utalnak, hanem egyben a monarchiabeli állapotokat is kritizálják. A darab szövegében elszórt, így például a házasság intézményére és a szerelmi háromszögre vonatkozó metaforákban („kettős szövetség”, „hármassövetség”, „európai egyensúly”) a közönség felismerhette a korabeli hivatalos politikai nyelvezet kifejezéseit.¹⁷ Mivel a bécsi operettől távol állt a társadalmi-politikai állapotokra való mindenféle közvetlen utalás, ezért a szövegírók az ideológiák természetében rejlő retorikai potenciált használták ki, s ezeket egy újabb tropikus átfordítással beemelték a cselekménybe. Csáky szerint a bécsi közönség könnyedén felfogta *A víg özvegy* esetében ezt az ironikus elidegenítést, hiszen tökéletesen értette azokat az ideológiai jelszavakat, melyek a valós történelmi eseményekre vonatkoztak. Clifford Geertz az ideológiai megnyilvánulások figuratív természetére hívja fel a figyelmet. Ennyiben az ideológia mint trópus megértése nagyban függ a befogadó kombinációs képességétől, valamint egy adott kulturális közösségbe való beágyazottságától. „A szóképeknek a szemantikai struktúrája nemcsak összetettebb, mint amilyennek a felszínen látszik, hanem ennek a struktúrának az elemzésével el lehet jutni a közte és a társadalmi valóság között fennálló sokoldalú kapcsolathoz, s így a konfiguráció végső képe egymástól eltérő jelentéseket ölel fel, amelyek egymásra hatásából vezethető le a végérvényesen létező szimbólum expresszív és retorikai ereje. Ez az egymásra hatás önmagában is egy társadalmi folyamat, amely nem a »fejekben« megy végbe, hanem abban a világban, ahol az emberek egymáshoz beszélnek, megnevezik a dolgokat, megállá-

pításokat tesznek, és bizonyos fokig megértik egymást.”¹⁸ A geertzi tétel történetileg is igazolást nyer, hiszen az ideológiák megértésének, referencializálásának problémáját mutatja *A víg özvegy* 1920-as bécsi, jubileumi előadásának egyik kritikája is. A recenzió jelzi, mennyit változott e darab recepciója tizenöt év alatt. „A darab, ami kiállításában, különösen színpadképeivel és jelmezeivel, a letűnt, oly sok fájdalom közepette kiszenvedett Ausztria-Magyarországot teszi érzékletessé, ma egyenesen özönvíz előttinek hat; s ezt azok a könnyed, tetszetős dallamok sem tudják feledtetni, amelyeket még a madarak is fütyörésznek, de hamarosan már a kutya sem fog emlékezni rájuk.”¹⁹ Az ideológiák elévülése egyben a darab értő befogadását is meggátolta.

Az ideológia tropikus-temporális természete igazolja *A víg özvegy* 1907-es magyarországi reprízével kapcsolatos befogadói magatartást: a magyar közönség a bécsi bemutató közönségével szemben nem észlelte a darab korkritikát szolgáló trópusait. Az operett óriási sikerében a zene játszotta a főszerepet, s nem a librettó. A magyar publikumot a francia vígjátékokból jól ismert fordulatok szórakoztatták: a történet mulatságos és fordultatos részei, a szellemes dialógusok és a félreértések.²⁰ Ez a befogadói magatartás, mely a történet szerveződésére koncentrált, valamint a látványos díszletekre és jelmezekre, kedvezett az angol operett beáramlásának. Az első angol operettet, Arthur Sullivan *A mikádó* című darabját a Népszínház mutatta be 1886-ban, majd ezt követte Sidney Jones–Owen Hall *Gésákja*. Az angol operett feltűnése a magyar színpadon angomániát indított el. Az angol operettben a színpadi tánc és a látványosság játszotta a főszerepet, szemben a bécsivel, mely a látványosság ellenére, mégis szövegcentrikus volt. Az angol burleszkoperett népszerűsége Pesten az 1900-as évek elején ért tetőpontjára, mely egyben jelzi, hogy a századfordulóra megváltozott a közönségigény: a publikumot a dinamikus színpadi mozgás és a színes látvány hatása vonzotta, s kápráztatta el.

A Jones után következő komponisták más irányba terelték az operettstílust: az éneket mind jobban háttérbe szorították, a cselekmény nélkülözött mindenféle koherenciát, csak a tánc és a látvány vált fontossá. Ez a hangsúlyeltolódás a magyar operettkísérletekben is éreztette hatását. Rosenzweig Vilmos *Asszonyregement* (1899) című műve a zenés bohózat, az operett és a revüszereűen felépített jelenetek keveredéséből létrehozott produkció volt. A Magyar Színház előadásában a második felvonás jeleneteinek pontosan kidolgozott koreográfiája, valamint a pazar és pikáns jelmezek határozottan jelzik az elmozdulást a revü felé.²¹ Az 1905-ös *Ex-lex* című Király Színház-i produkció pedig már kétségtelenül a revü műfajába sorolható: messzemenően lemondott a kauzális összefüggésről, megtagadta a szilárd, előre rögzített kereteket. A látványos képek gyors egymásutánja lehetetlenné tette, hogy bármiféle koherens történet létrejöjjön. Egy korabeli tudósítás érzékletes képet fest erről a produkcióról: „A legszebb lányok, mint megannyi búza-, kukorica-, bor-, stb. csoportok lejtének elénk. Színnel és ragyogással telik meg minden. S e sok

színbe, fénybe belecsörtet a magyar hatos fogat: hat tüzes csikó, hat gyönyörű, formás leány van belefogva.”²²

A kor uralkodó politikai tendenciája, a Rákosi Jenő által meghirdetett „egységes magyar állam”, valamint a „harmincmillió magyar” eszménye a bécsi operett Monarchia-centrikusságával, az angol és a revüoperett kozmopolitizmusával szemben olyan alkotásokat kívánt a művészetek területén, melyek képesek a nemzeti identitás megerősítésére. Anthony D. Smith a nacionalizmus és a millennializmus különbségéről írott tanulmányának meghatározása szerint a nacionalizmus üzenete annak reményét fejezi ki, hogy lehetséges az „idegen” zsarnokság alól való társadalmi és politikai felszabadulás. Ennek megvalósítása érdekében a nacionalisták az egy kultúrához tartozó emberek egy területen való egyesítését szorgalmazták. Specifikus célkitűzésük közé tartozott a távoli múlt felélesztése, mely segíthet a jövő megformálásában, és kijelöli a jelen igazságtalan politikai és területi berendezkedésének helyreigazítását. A történelem és az etnikai hagyományok tehát főszerepet játszanak a nacionalista gondolkodásban: fetisizálják az etnikai kötelékeket, az ősi földet, a nyelvet, vallást, szokásokat és az állítólagos származást, hogy egy nagyobb terület vonatkozásában is újra megerősítsék és újrakovácsolják a nemzeti identitást.²³ Az 1900-as évek elején feltűnő nacionalista ideológiák (Rákosi, Beksics, Hoitsy) csupán rendszerbe foglalták a kor közgondolkodásában jelen lévő eszméket. „Nem kell ide más [...] mint harmincmillió magyar, és mienk volna Európa keletje. Tehát annak kellene minden magyar ember zászlajára felírva lennie: harmincmillió magyar – és meg van oldva minden kérdésünk egy csapással. A magyar nemzetnek tehát ismét fel kell emelkednie egy uralkodó nemzet magaslatára és ezt el tudja érni, ha könnyörtelenül magyar lesz minden ízében és minden intézményében, ha minden ember egész lelkével megostromolhatatlanul magyar sovíniszta lesz.”²⁴

A „magyarság mint uralkodó nemzet” fantazmagorikus ideájának reprezentálására a Nemzeti Színház lett volna (hivatalosan) hivatott, hiszen „a nemzeti színház-elgondolása már fogantatásától kezdve összekapcsolódik a hatalommal, a nemzeti identitással és a (kulturális) legitimációval”.²⁵ A Nemzeti Színház azonban a századfordulón nem töltötte be az identitásképzés szerepét. Egyrészt műsorpholitikájának konzervativizmusa meggátolta a politikai ideológiával felvértezett nemzeti tematikájú darab színrevitelét, másrészt a közönség nagy részét a magánszínházak vonzották magukhoz.²⁶ A Nemzeti Színházzal ellentétben, a Rákosi Jenő által propagált „hatalmas egységes nemzeti Magyarország” megteremtésének széles körben elterjedt gondolata olyan fórumot kívánt, amely hatalmas tömegeket vonzott, illetve olyan alkotást, amely bővelkedett ideológiai jelszavakban, és pozitív magyarságképet festve ösztönzőleg hatott. Ezt az identitásképző szerepet jeleníthette meg a *János vitéz*, amely – némi iróniával – a nacionalista elképzelések illuzórikusságához illő mesei keretbe ágyazta a cselekményt.

János vitéz reflektorfényben – a politika színpadán

A *János vitéz* tehát egyszerre felelt meg a kor politikai elvárásainak, s elégítette ki a közönség szórakozás iránti igényét. A bevezetőben idézett recenziók is alátámasztják ezt az elképzelést, hiszen a köztudatban elterjedt ideológiai jelszavakkal fogalmazták meg ítéletüket, s ezzel azt sugallták, hogy a darab (be)teljesítette identitásképző feladatát. Ez a nézet azonban több szempontból megkérdőjeleződik, s egyúttal lelepleződik a kritikák ideológiai irányultsága. Egyrészt a *János vitéz* dramatikus szövegének elemzésével kimutathatóvá válnak a darab lezárásának megváltoztatásából fakadó szerkezeti következetlenségek, melyek felülírják a hazaszeretetet szimbolikus jelentését. Másrészt a *János vitéz* cselekményében hiposztazált antropológiai alapmodell rekonstrukciójával problematikusnak tűnik az identitásváltás sikeressége is, azaz a vizsgálódás eredményét előrebocsátva, János vitéz betagozódására csak formális értelemben kerül sor.

A daljáték recenziói ugyan jelezték, hogy Bakonyi Károly szövege Petőfi Sándor *János vitéz* című elbeszélő költeménye nyomán készült, ám az átírás mértékére és milyenségére nem tértek ki: „Végezetül szenteljünk egy pálmát a darab főszerzője: P. S. emlékének, mert bárha róla – szegényről – kissé meg is feledkeztek: csekély része neki is lesz a sikerben.”²⁷ Jóllehet Bakonyi jelentősen megrövidítette a Petőfi-művet, hiszen János vitéz kalandjaiból csupán egyet hagyott meg, a francia király udvarában játszódó epizódot, melynek során Jancsi megmenti a francia népet a török csapatoktól.²⁸ Az így megmaradó cselekményt Bakonyi három részre osztotta. Az első felvonás tartalmában, hangvételében és eszköztárában a klasszikus népszínműveket idézte. A következő a bécsi, de még inkább a francia operettek világával mutatott rokonságot. A harmadik felvonás pedig az archaikus tündéries játék mintáját követte. Átiratában a daljáték is másként végződött, mint Petőfi elbeszélő költeménye. A tündérkirállyá koronázott János vitézben a felhangzó furulyaszó hatására ellenállhatatlan honvágy ébred, és kedvesével, Iluskával hazatér szülőfalujába.²⁹ Senkinek nem jutott eszébe megemlíteni, hogy Bakonyi átirata jelentősen eltért Petőfi *János vitéz*ének lezárásától. Ennek a hallgatásnak két oka lehetett: egyrészt a korszak irodalomtörténeti kézikönyveit, egyéb szakmunkáit és iskolakönyveit tanulmányozva, úgy tűnik, hogy Petőfi *János vitéz*e nem tartozott a legnépszerűbb olvasmányok közé, és a szakemberek sem értékelték túlságosan nagyra.³⁰ Másrészt, az ideológia oldaláról, Petőfi elbeszélő költeményének befejezése egyáltalán nem felelt meg a közönség elvárásának, hiszen Petőfi művének lezárása azt sugallja, hogy a boldogság elérése, az igaz szerelem beteljesülése csak az irreális világában, Tündérországban érhető el. A színpadi *János vitéz* zárójelenete ezzel ellentétben a hazaszeretetre helyezte a hangsúlyt.³¹ A Petőfi-mű népies tematikája, valamint az, hogy a mű nem tartozott bele a jelentős irodalmi művek kánonjába, lehetőséget te-

remtett arra, hogy a színpadi játék magát eredetiként (mind népi, mind irodalmi értelemben) tüntesse fel, s modellálja a nemzeti ideológiát. A fentiek értelmében, amennyiben Patrice Pavisnak az örökség/hagyomány modern és posztmodern kezeléséről kifejtett nézeteit³² nem a mise en scène-re, hanem a dramatikus szöveg átírására, azaz a Petőfi-mű és a daljáték szövegének relációjára vonatkoztatjuk, azt mondhatjuk, hogy Bakonyi szövegkezelése hasonlóságot mutat a „marxista örökséggel”, mely egy adott kultúra eszméinek erősítése céljából a saját ideológiájának megfelelő, pozitív elemeket választja ki egy szövegből, s ily módon egyszerre „szelektív”, „hódoló”, „militáns” és „hajlékony”.

A daljáték befejezése óriási sikert aratott, a hazaszeretet poétikus megjelenítése valóban buzdító erővel bírt: „menjetek el a János vitézre és tanuljatok valamit ti is, akik elfelejtitek az édes otthont! Óh, ha rátok is hatással volna a furulyaszó...”³³ A lezárás célzatossága mindennél lényegesebb volt, hiszen maga Bakonyi sem tette szóvá, hogy Beöthy húzása dramaturgiai következetlenséget eredményezett. János vitézt hazahívja a furulyaszó, s hogy az immár elért boldogság ne vesszen kárba, hát Iluska is vele tart. Azt azonban János vitéz (Iluska pedig még inkább) elfeledte, hogy Iluska meghalt, hisz – mesébe illő módon – csak így kerülhetett Tündérországba. Ám ha János vitéz próbatételének részeként értelmezzük a zárójelenetet, akkor Iluska „életre hívása” óhatatlanul is felidézi Orpheusz és Eurüdiké történetét. S mivel itt Jancsi „nem néz vissza”, a lezárás egyrészt a szerelem apoteózisaként, s nem kizárólagosan a hazaszeretet jeleként értelmeződik, másrészt, a hazaszeretet-koncepciót ellensúlyozó módon, ez a lezárás s az alakok kapcsolata a melodramák eszköztárával mutat rokonságot. Jancsi és Iluska szerelme, valamint az örök szerelmes, ám megsebzett Bagó viszonyrendszere intertextuális párbeszédbe kezd a XVIII. század eme kedvelt műfajával.

A kritikákban említett „ősi”, „eredeti” magyar múlt, ez esetben a paraszti világ, a befejezéshez hasonlóan szintén klisészerű. Jancsi jellemvonásait a magyar nép gyökereivel hozták összefüggésbe, jóllehet Bakonyi pusztán követte a népszínműírók gyakorlatát, mikor megalkotta János vitéz sematikus alakját. Ennek belátásához elég segítségül hívni a századelő egyik ismert nemzet-karakterológiai munkáját, Pekár Károly *A magyar nemzeti népről* című művét. Pekár tanulmánya tartalmazza a legtöbb olyan sztereotípiát, amely a magyarságról a korszakban ismeretes volt. Nézete szerint a magyarság fő jellembeli sajátosságaihoz tartozik a hazafiasság, büszkeség, szilajság, szenvedélyesség, jó szív, erő és energia.³⁴ Vagyis elmondható, hogy a *János vitéz* legalább annyira volt „igazán magyar”, mint a bécsi operettek által festett magyarságkép, ahol a magyar szereplők és a magyar milió csak díszlet volt, a figurákat a külföldön a magyarsággal kapcsolatban elterjedt sztereotip tulajdonságok jellemezték. A *János vitéz* szövegének olvasata tehát azt bizonyítja, hogy az ideológia kiszolgálása érdekében a darab értékelésekor elsiklottak bizonyos szer-

kezeti következetlenségek felett, illetve azt sem rótták fel a daljátéknak, hogy újra előveszi a népszínművek eszköztárát, melynek korszerűtlenségét pedig már sokkal korábban kifogásolták (hisz emiatt váltotta fel a népszínművet az operett). Csak míg a népszínművek befogadásakor tisztában voltak azzal, hogy azokat nem az igazi paraszti-népi világ hű reprezentációjaként kell értelmezni,³⁵ addig a *János vitéz* recepciójában nem vették észre az ideológiai intenció kisiklását.

Gyanítható, hogy a *János vitéz* fentiekben vázolt sablonossága, nem kis mértékben hozzájárulhatott ahhoz, hogy az ebben az időszakban egymást gyorsan váltó politikai rendszerek mind felhasználták a darabot saját ideológiájuk reprezentálására. Míg a bemutatót követően a darabot a magyar nép sorsának, történelme forgandóságának szimbólumaként értelmezték, addig a recepciótörténet későbbi fejezeteit végigtekintve elmozdulás érzékelhető ettől a felfogástól. A daljáték totalizáló értelmezése (mint a magyarság szimbóluma) a lezárással kapcsolatos megjegyzések felől is problematikusnak tűnt. Hipotézisem szerint a recepciótörténet egyes állomásai megerősítik azt a tézist, miszerint a szövegben lévő szimbolikus folyamatok allegorikus megskatolásokkal szövődnek át.³⁶ A szöveg ebben az értelemben intertextuálissá és nyitottá válik, hiszen az allegória szupplementum természetű, elcsúszó, temporálisan alakuló értelem, és ezzel önmagát a folytonos elkülönöződés aktivitásában tartja. A darab színházi recepciótörténetét áttekintő alábbi részben azokra az előadásokra koncentrálok, melyek világosan jelzik az elmozdulást a szimbolikus totalizáló értelmezéstől.

Koch Lajos a *János vitéz* recepciótörténetét elemző tanulmányában a darab első előadásának és további jubileumainak bizonyos politikai eseményekkel való egybeesését vizsgálja.³⁷ Az egybeesések napi politikai szinten is óramű-pontosságúak voltak: a darab elején megjelenő huszároknak és a nemzeti zászló felpántlikázásának óriási sikere azt a magyar követelést idézte, mely a német nyelvű és osztrák szellemű hadseregben a nemzeti szimbólumok jelenlétét és a magyar vezényleti nyelv használatát sürgette. A Parlamentben már 1903-ban napirendre került hadseregfejlesztési beadvánnyal kapcsolatos problémák is épp a bemutató napján oldódtak meg.³⁸ Mindemellett a zászló rekvizituma Rákosi gondolatát is felidézhetette a közönségnek. A *János vitéz* következő jubileumi előadásai is politikai győzelemmel kapcsolódtak össze, azaz hirdették, s megerősítették a magyarság „kiválasztottságát”. A huszonötödik előadáskor verték ki a Parlamentből a darabontokat, a hetvenötödik előadással a diadalmas koalíció választási győzelmét ünnepelték, a századik előadás pedig az új parlament összeülésének napjára esett. A háromszázadik előadás az új bécsi béke megkötésének idején zajlott, amely kormányra emelte Andrássyt, Wekerlét és Kossuth Ferencet. A négyszázadik előadás politikai szenzációja pedig a Déry-Lukács-per volt. Az első világháború után bekövetkezett forradalmi idők nem kedveztek a *János vitéz* nemzeti beállítottságának.

A *János vitéz* volt az első darab, amelyet a proletárdiktatúra kitörését követő napon a közoktatásügyi népbiztos letiltott a műsorról. A háború és a forradalmak után azonban ismét szükség volt a *János vitéz*re: 1919. december 19-én újíttatták fel a Király Színházban. A trianoni döntés nyilvánosságra kerülése után pedig már tudatosan és széles körben használták fel, illetve ki ezeket az egybeeséseket. 1920. január 22-én került sor az ötszázadik előadásra. Az évfordulót az elvesztett magyar területekről megemlékező gyászünnepséggel kapcsolták össze. A színház nemzeti színben pompázott, hatalmas háromszínű lobogók és girlandok díszítették a nézőteret. A páholyok peremére az egyes vármegyék címereit helyezték el, az idegen kézen lévőket gyászfátyollal takarták le. A *Himnusz* elhangzása után Rákosi Jenő állt a színpadra, s a *János vitéz* szimbolikus erejéről beszélt:

Midőn a modern színpad odaadta magát a könnyűvérű operettnek, akkor e színpadon e műben szép, szerény leánykaként jelentkezett a magyar műzsa, a magyar génusz. Eredeti magyarságával győzött és az úrrá lett idegen szellemet elűzte. [...] Ez a játék hozta meg a bizonyítékát, hogy csak a testet lehet megölni a lelket nem, csupán az országot lehet megsemmisíteni, a nemzetet nem. János vitéz, aki kalandokon, veszedelmeken keresztül vándorol, hogy diadalra jusson, a magyar nemzet szimbóluma.³⁹

Beszédének lezárásában, azonban az eddigiektől eltérően másban látta a *János vitéz* szerepét. Míg az előző példákban a *János vitéz* példamutató műalkotásként „funkcionált”, addig itt a daljáték cselekményével ellentmondó értelemben került a politika színpadára.

Soha dögmadarak olyan raja, mint ezúttal nem rohanta meg a magyart. De a magyar turul ki fog újra tollasodni, a körmei ki fognak élesedni, a csőrét ki fogja köszörülni és ahány ilyen madár jön, saskeselyű és vércse, mind el fogja kergetni és a magyar megmarad a Kárpát szikláin örök időkre. És ezt ünnepelni, Tisztelt Uraim, ebben a kis darabban házi körben tisztesség, dicsőség és becsület.⁴⁰

Rákosi értelmezésében tehát már egy harcos János vitéz jelenik meg, aki nem akar senkit megmenteni (ellenben a darabban, ahol Jancsi segít a francia királynak a törökök legyőzésében), hanem inkább maga fegyverkezik fel az ellenséggel szemben. A recepciótörténet eddigi állomásai tehát azt jelzik számunkra, hogy a „dicsőséges” és „gyászos” napok a maguk ideológiai célzatosságuknak megfelelően értelmezték (s így allegorizálták) a *János vitézt*.

A *János vitéz* recepciótörténetében kialakult kanonikus értelmezés a darabot a határátlépés helyének tekinthette. Az eddigiekből tehát a kor színházi kontextusának (bécsi, angol operettek hatásmechanizmusa), valamint a kor szak társadalmi dokumentumainak (az előadás és a politikai ideológia összefüggése) feltérképezésével arra a következtetésre juthatunk, hogy a *János*

vitéz képes volt betölteni identitásképző szerepét. A továbbiakban a dramatisz szöveg felől vizsgálom meg ezt az antropológiai alapmodellt. Hipotézisem szerint a drámaszöveg szintjén az identitásváltás problematikusnak tűnik, azaz a cselekmény csak formális értelemben juttatja el alakjait a betagozódás fázisába. A szöveg strukturális elemzéséhez Arnold van Gennep által kialakított átmenetirítus-fogalmat használok.⁴¹

Az átmeneti rítus (*rite de passage*) az élet krízishelyzeteiben (születés, beavatás, házasság, szülés, halál) biztosítja az egyik életformából a másikba való biztonságos átmenetet. Ezek a határátlépések – melyeknek legfontosabb funkciója az, hogy identitásváltást eredményezzenek, azaz a beavatandó személy megszabaduljon régi identitástól és újat vegyen fel – három részre tagolódnak. Az elválasztás fázisában a transzformálandó személyek elszigetelődnek a mindennapi normálisnak tekintett élettől, határhelyzethez érkeznek, melyben érvénytelenné válik az azt megelőző Én-konstrukció. Ezt követően a küszöb- vagy transzformációs fázis új tapasztalatok megszerzését teszi lehetővé számukra: az adott közösség hierarchikus szerkezete felborul, kialakul a *communitas* rendszere, s végül a betagozódás fázisában immár új identitásukban nyernek felvételt a társadalomba.

Petőfi művében ez a három fázis könnyen felismerhető: az elválasztás kiváltója a nyáj szétszéledése, a liminalitás fázisa foglalja magába Jancsi kalandjait, s végül az új identitás felvétele térbelileg is új helyszínen megy végbe, Tündérországban, ahol Jancsi elnyeri Iluskát, s vele együtt a boldogságot.⁴² A daljáték cselekményében azonban Tündérország nem a betagozódás fázisát jelöli, hanem a kalandok részeként (liminalitás) jelenik meg, hiszen Jancsi és Iluska visszatérnek kis falujukba. A szerelmesek zavartalan boldogságát azonban továbbra is fenyeget(het)i a Mostoha. Jancsi és Bagó az Élet tavánál találkoznak vele. Először nem ismerik fel, hogy régi ellenségükkel állnak szemben, azt hiszik, hogy az öregasszony jóindulatúan meg akarja óvni őket a tó veszélyeitől. „Mostoha: Az a tó a hét sötét bűn tava. Minden este kénköves láng csap ki belőle és elpusztít minden élő lényt a vidéken. Huh! érzitek-e már azt a fojtós szagot? Főzi már a kénköves lángot a békakirály! (Minden áron el akarja őket távolítani a tótól.)”⁴³ Ám a tó vizén megcsillanó hold fénye láthatóvá teszi „Az élet tava” feliratot. Jancsi ezek után felismeri a Mostohát, aki számára az ős-gonosz képében tűnik fel, s megbízza Bagót a gonosz elpusztításával. „Bagó: (hátára köti a rőzsét) Gyere csak! Aztán ha boszorka vagy: repülj fel a Szent Gellért hegyére! (Az út mellett letaszítja a szikláról). Mostoha: Verjen meg a csoma, János vitéz! Hihih! (Seprűn lovasgolva átrepül a színen).”⁴⁴ A Mostoha ártó szellemként tehát továbbra is életben marad, noha a periférián, ám átlépését a „valóságba” nem akadályozhatja meg semmi. A szerelmesek betagozódása tehát csak formális értelemben zajlik le, ugyanis a küzdelem köztük és a Mostoha közt bármikor megújulhat, győzelmük csupán időleges. Továbbá a hely, ahová a szerelmesek megérkez-

nek, ugyanaz a kis falu, ahonnan a cselekmény elindult. A helyszín ismétlődése is azt a körköröséget implikálja, amelyet a Mostoha szerepénél láttunk. „Nyílt térség a falu végén. [...] A ház mögött patak folyik, melyen palló vezet keresztül. Hátról az országút vonul végig a színen, a pataknál kis kőhíddal, a szín közepén kavicshányással, melybe a falu jelzőtáblája van beletűzve.”⁴⁵ (Kiem. H. B.). A fiatalok betagozódásának ambivalenciáját és labilitását jelzi, hogy a ház, amelynek a lezárás szerepét kellene betöltenie, határon, azaz határhelyzetben van. A daljátékban a Petőfi-művel ellentétben az identitásváltás sikerességét problematikusá teszi a helyszín változatlansága és határhelyezete. A körköröség, mely mind a térben, mind a cselekmény menetében megfigyelhető, ironikus világképre utal.⁴⁶

János vitéz a magánéletben

A Fischer-Lichte által tételezett szoros kapcsolat színészi test és textuális név között a *János vitéz* esetében nem veszélyezteti az identitásváltást. A dramatikus szövegben identifikációs pontként szereplő János vitézt a kor egyik ünnepektől primadonnája, Fedák Sári játszotta a bemutató előadáson. A színház vezetése eredetileg nem Fedáknak szánta a szerepet, hiszen félt attól, hogy a közönség nem fogadja el a nem-cserés szereposztás.⁴⁷ A problémát nem az jelentette, hogy a férfiszerepet színésznő játszotta, hiszen a századfordulón kifejezetten divatosak voltak a nadrágszerepek. Blaha Lujza például gyakran fellépett férfiszerepekben, s Fedák is első sikerét Huszka Jenő *Bob hercegének* címszerepével aratta. A problémát inkább az jelentette, hogy a primadonna paraszti ruhában jelent meg a színpadon, s a népviselet az operettben meglepő volt. A bemutató után azonban a színház vezetése megnyugodhatott: Fedák óriási sikert aratott. Egyedül talán Móra Ferencben váltott ki ellenérzést, mivel Móra a szöveg szimbolikus tartalmával összeférhetetlennek tartotta ezt a színpadi megoldást: „...egy vállas, délceg, marcona Hadik-huszárt, akiben csak úgy delirizál a fizikai erő, Fedák kisasszonnyal játszani – újra azt mondom, perverzítés. Vagy pedig méltóztassék bevallani, hogy ez a János vitéz nem a Petőfi János vitéze.”⁴⁸

Fedák a férfias Új Nő megtestesítőjeként szerepelt a közéletben, a századforduló feminista törekvéseinek reprezentáns alakjának tekinthető, ugyanis nemcsak az operettjátzás terén szakított a hagyományokkal,⁴⁹ hanem a polgári család nőképpel is, a hűséges feleség, a jóságos anya szerepével, aki azonban ki volt rekesztve a munkából, a közéletből és a döntésekből. A „feminista” kifejezést Magyarországon 1897-ben már használta az *Új Idők* című lap újságírója, elválasztva és megkülönböztetve a nőemancipációtól. A cikk Lesueur asszony szömagyarázatát közölte, aki a következőképp fogalmazta meg a két kifejezés közti különbséget: „Az emancipáció hívei az anyagi egyenjogúságot követelik, a feministák a szellemi. Az előbbiek agitálnak, az utób-

biak dolgoznak. Amazok nagy tömegre akarnak hatni, ezek a tudósok köz-társaságára.”⁵⁰ Fedák Sári a feminista mozgalom célkitűzéseivel összhangban részt vett a korszak minden jelentős társadalmi-politikai megmozdulásában.⁵¹ Az 1905–1906-os kormányzati válság idején a tulipánmozgalom egyik legaktívabb résztvevője volt, a női választójoggal kapcsolatban pedig 1918-ban, amikor felröppent a hír, hogy parlamenti képviselőnek jelölték, a következőképpen nyilatkozott: „Ám ha a közvélemény azt mondaná, hogy a színésznő is dolgozó nő, és amikor hivatását teljesíti, egyben a köznek is dolgozik, akkor nem látom be, miért ne volna helye színésznőnek is a parlamentben...”⁵²

Innen nézve Fedák János vitézként nem annyira a csábító, vonzó nő képét közvetítette, hanem inkább a nők egyenjogúságára helyezte a hangsúlyt.⁵³ Mintha a daljáték francia királylánya kelt volna életre Fedákban: „Ah, lennék csak férfi: hogy keresném a fegyverét, hogy várnám a csapásait, hogy térdelnék a mellére, vérszomjasan, kiáltva: fickó add meg magad!”⁵⁴ Az átöltözés (cross-dressing) aktusa, a férfiruhába bújtatott nő pedig ugyancsak a korabeli feminista eszméket propagálta, miszerint a társadalmi nem (gender) egyáltalán nem olyan determinált, mint a biológiai, hiszen változékony, és bizonyos szempontból választás kérdése. A nacionalista ideológia felől a női János vitéz kiterjesztette a darab hazafiságát, a magyarság felemelkedésével kapcsolatos nézeteket, melyekben minden magyar polgárnak – legyen az férfi vagy nő – azonos módon kellett (volna) hinnie.

Konklúzió

A XIX. és XX. század fordulóján megjelenő nacionalista programok egységes Magyarországról szőtt álmai nem valósultak meg. Rákosiék semmilyen értelemben nem készítettek reális tervek, elképzelések nagy része csupán jól hangzó szólam maradt, a valóságban kivitelezhetetlen fantazmagória. Sikertelenségük egyik okát akár a nemzet totalizáló felfogásában láthatjuk. A nemzet ebben az értelemben kizáró struktúra, amennyiben a totalizálásra irányuló bármilyen kísérletnek ki kell zárnia vagy marginalizálnia kell mindazon részeit, amelyeket arra ítélték, hogy ne reprezentálják a totális lényeket. A nemzet tehát egyfajta középpontos, lineáris elbeszélés terméke. A *János vitéz* szövege is ezt a totalizáló nemzeteszményt mutatta fel. Középpontosnak tekinthető abban az értelemben, hogy a nemzet esszenciálisnak elgondolt népi életét és az ezt tükröző magatartásformákat tematizálta, jöllehet a műfaj törvényszerűségei nem engedték meg, hogy ezek valóban „hűen” jelenjenek meg. A fejlődéstörténeti linearitás a recepció oldaláról képződött meg, mely (ezt a hamis) nemzeti múltat példaadónak állította be a jelen számára.

Homi K. Bhabha *DisszemiNáció* című tanulmányában a historicizmus fent idézett nemzetfogalmának tarthatatlanságát bizonyítja.⁵⁵ Esszéjében az anti-historikusként értelmezhető társadalmi narratívák homogén idejével szem-

ben kettős időt tételez, mellyel képes a nemzet totalizáló-kizáró fogalmát felszámolni. Ez a két idő Bhabha nézete szerint a nemzet történeti magyarázata (pedagógiai) és élő jelene (performatív) közti szakadást tükrözi. Ebben az értelemben, ha a *János vitéz* drámaszövege totalizáló volt is, előadásának mégis sikerült Fedák szerepeltetésével – s így az adott korban élő nők helyzetének felmutatásával – megidéznie ezt a szakadást. A nacionalizmus bekebelező stratégiája csak a felszínen mutatkozik erősnek és egységesnek, amint kipróbálásra kerül illúzióvá foszlik: „A nacionalizmus [...] a felvilágosodás képében próbálja önmagát ábrázolni, de sikertelenül. Mert a felvilágosodásnak magának is szüksége van a Másikra, hogy saját maga függetlenségét egyetemes ideálként állítsa be; ha a valóságban is sikerülne önmagát valódi univerzálisként megteremtteni, akkor igazából lerombolná önmagát.”⁵⁶

1 CSÁKY Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség: kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*, Bp., Európa, 1999, 89.

2 JUHÁSZ Gyula, *Operett* (1909) = *Juhász Gyula összes művei*, szerk. PÉTER László, 5. kötet, *Prózai írások, 1898–1917*, Bp., 1968. 345.

3 HANÁK Péter, *A bécsi és budapesti operett kultúrtörténeti helye*, Budapesti Negyed, 1997/16–17, 13.

4 Koszorú, 1864, I. félév, 238. = ARANY János, *Prózai művek* 3.

5 GYULAI Pál, *Budai Népszínház*, Koszorú, 1864. július 17., 69.

6 KACSÓH Pongrácz-Bakonyi Károly–Heltai Jenő: *János vitéz*. A bemutató ideje: 1904. november 18. Király Színház. Kukorica Jancsi – Fedák Sári; Iluska – Medgyaszai Vilma; Francia királylány – Szamosi Elza; Francia király – Németh József; Bagó – Papp Mihály; Mostoha – Csataj Janka.

7 Budapesti Hírlap, 1904. november 19.

8 LÁSZLÓ Anna, *Hevesi Sándor*, Bp., 1973, 90.

9 Az operettszerzők soha nem titkolták, hogy az „operett-gyár” kommersziális szempontok szerint működik. Ezt a tényt látszik alátámasztani az operett (főként a bécsi operett) szinte általános érvényűvé vált dramaturgiai paradigmája, mely klisészerűségénél fogva, rögzített keretet biztosított az alkotók számára, amit csupán ki vagy fel kellett tölteniük az éppen aktuális elemekkel. A bécsi operettek jellemző dramaturgiai paradigma főbb alkotóelemei: az első felvonásban a lokálkolo-

rit megteremtése, a szereplők bemutatása, az intrikus felléptetése, a második felvonásban a konfliktus (vagy intrika) kibomlása, s a harmadik felvonásban a deus ex machina-szerű megoldás. Egy mű sikerét sok esetben épp ez döntötte el, azaz hogy mennyire képes a darab egyfajta „up-to-date” funkciót betölteni. Lásd bővebben Martin LICHTFUSS, *Operette im Ausverkauf. Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit*, Wien–Köln, Böhlau Verlag, 1989.

10 Hazánk, 1904. november 20., 9.

11 Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, Pécs, Jelenkor, 2001, ford. KISS Gabriella, 13.

12 A drámaszerkezet és identitáskonceptiók összefüggéséből Fischer-Lichte nézete szerint nem következtethetünk a társadalomban bekövetkező identitásváltásra: „a színházat sokkal inkább a társadalmi valóság integráló, s egyben integrált alkotóelemeként kell felfognunk, amely döntő befolyást gyakorolhat a társadalmi valóságra, sőt – állandóan dinamizálva az adott állapotot, kritizálva az aktuális identitást, vagy más identitást hirdetve – talán változásokat is kezdeményezhet.” Erika FISCHER-LICHTE, *i. m.*, 15.

13 CSÁKY Móric, *i. m.*, 19–20.

14 „28-szor hangzik el az operett első felvonásában a patriotizmus szava: haza, hon, hazaszeretet, hazaárulás, hazafias alakban; 25-ször a második felvonásban és 7-szer a harmadikban. Összesen 61-szer beszélnek a hazá-

ról". MOLNÁR GÁL Péter, *A víg özvegy* = Uő, *Honthy Hanna és kora*, Bp., Magvető, 1997, 109.

15 A bécsi operett elitélői legtöbbször Jacques Offenbach szatirikus nyelvéhez viszonyítva fogalmazták meg lesújtó véleményüket. A bécsi operett-termés Karl Kraus szemében egyfajta kulturális hanyatlást látszott igazolni, s hasonló nézetet képviselt Egon Friedell és Hermann Broch is. Voltaképpen olyan jegyeket kértek számon, ami lényegében nem is sajátja a bécsi operettnak, ugyanis ha hiányzik is belőle az offenbach-i példakép politikai és társadalomkritikai közvetlensége, azért ugyanannyira a Habsburg Monarchia utolsó évtizedeire jellemző történelmi kultúra kifejezésének kell tekintenünk. Vö. Hermann BROCH, *Hofmannsthal és kora: szecesszió vagy értékvesztés?*, Bp., Helikon, 1988.

16 A bécsi operettnben a harmadik felvonás az első kettővel szemben nélkülözi a lényegi dramaturgiai tartalmat. Miután a publikum értelmeit igénybe vették, itt már csak arra törekedtek a szerzők, hogy a konfliktust valamilyen formában megoldják, a cselekményt minél rövidebben lezárják. Így azonban a formális aránytalanság veszélye állt elő. Ennek elkerülésére léptették fel a „III. felvonásbeli komikust”. Ilyen például *A denevérből* Frosch alakja, aki alig kapcsolódott a cselekményhez, szerepe, hogy megteremtse a bécsi hangulatot, lokálkoloritot. A bécsi színpadon Hans Moser töltött be ilyen szerepeket, elsősorban bécsi elővárosi figurákat alakított. Elfelejtette e harmadik felvonásbeli komikus szerep redundáns voltát. Bővebben lásd Martin LICHTFUSS, *i. m.*

17 CSÁKY Móric, *i. m.*, 79–89.

18 Clifford GEERTZ, *Az ideológia mint kulturális rendszer* = Uő, *Az értelmezés hatalma*, Bp., Osiris, 2001, 49.

19 *Arbeiterzeitung*, 1920. 05. 5. Idézi Martin LICHTFUSS, *i. m.*, 159.

20 *Magyar Színháztörténet. 1837–1920*, főszerk. SZÉKELY György, 137.

21 „A nők jelmeze úgy van megszabva, hogy a karok és a váll jó része födettlen, és a műértő szemeknek nem mindennapi látványt nyújt.” Egyetértés, 1899. november 25.

22 *Magyar Nemzet*, 1905. március 15.

23 Anthony D. SMITH, *Nacionalizmus és millennium*, Café Babel, 1993/4, 15–25.

24 RÁKOSI Jenő, *Harmincmillió magyar*, Budapesti Hírlap, 1902. július 7., 1. „Amit írtak, az nem forrása, de eredménye volt a kor uralkodó közhangulatnak. Ugyanaz a gondolkodás, amely az ő műveikben nyert kifejezést, nyilatkozott meg a magyar sajtó nagy részében, ahol ezeket a gondolatokat aprópénzre váltották fel és így hozták nap-nap után forgalomba. A hatás nem is maradt el. A nemzeti kezdte erejét túlbecsülni és ellenségeit semmibe venni.” GRATZ Gusztáv, *A dualizmus kora*, Bp., Magyar Szemle Társaság, 1934, 374. Az antiliberális, antiszemita politikai nézetek és a kulturális gyakorlat összefüggéséről bővebben lásd: Carl E. SCHORSKE, *Bécsi századvég*, Bp., Helikon, 1998.

25 A Nemzeti Színház idézett feladatáról lásd bővebben IMRE Zoltán, *(Nemzeti) kánon és (nemzeti) színház: Vita a Bánk bán 1930-as centenáriumi mise en scène-jéről* = *Az elbeszélés módokzatni*, szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2003, 108.

26 A Nemzeti Színház igazgatói posztját ebben az időben Somló Sándor foglalta el, aki gátat vetett minden új irodalmi és művészi stílusirányzatnak: az akadémizmus eszményeit szolgálta, és igyekezett megtalálni azokat a magyar szerzőket, akik ennek az ízlésnek megfeleltek. Ebben az időben azonban a magyar irodalomnak már csak a leggyengébb epigonrétege ragaszkodott a „népnemzeti” gondolatvilághoz vagy az újromantikus dráma eszköztárához. Somló mégis ezekre a művekre alapozta a Nemzeti Színház műsorát. Lásd bővebben SZÉKELY György, *Az aranykor és árnyéka (1873–1919) = A Nemzeti Színház 150 éve*, Bp., Gondolat, 1987, 57–97.

27 Hazánk, 1904. november 20., 9.

28 A kalandok színpadi realizációja pedig kivitelezhető lett volna, s egyben kiszolgált volna a közönség látványosság iránti igényét.

29 Bókay János leírása szerint az új befejezés Beöthy Lászlónak, a Király Színház akkori igazgatójának volt köszönhető: „nekem valahogy nem tetszik a vége, nem tettek róla... Ez a Tündérország, ez a Tündérkirály és a Tündérkirályné, mintha elütne az egész darab egyszerű, harmatos poézisétől [...] ez itt valóban gyerekeknek való mesejáték, ahogy Lazó szokta mondani... Itt hiányzik valami:

el kellene mélyíteni, meg kellene nemesíteni". BÓKAY János, *Egy rózsaszál szebben beszél...*, Bp., 1969, 222.

30 Bővebben lásd NAGY Ildikó, „Háromszínű a zászló” (Doktori értekezés), Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Könyvtára, 1991, 69–72.

31 A befejezés illetően megváltoztatását akár egy feltételezett összeesküvés-elmélettel is magyarázhatnánk, hiszen Bakonyi szövegén Beöthy javaslatára változtattak, Beöthy rokoni kapcsolatban állt Rákosi Jenővel, aki – ahogy említettük – nacionalista nézetek propagátora volt. Természetesen, ezt a „feltételezést” nem fogadhatjuk el, mivel nem támasztja alá semmiféle színházi dokumentum.

32 Patrice PAVIS, *A posztmodern színház esete: a modern dráma klasszikus öröksége*, Színház, 1998/3, 10–22.

33 Zalai Közlöny, 1907. június 8., 3, idézi NAGY Ildikó, i. m., 88.

34 PEKÁR Károly, *A magyar nemzeti népről. A magyar nemzeti géniusz esztétikája*, Bp., 1906, 62–66.

35 „Persze sok minden volt még a népszínművekben, ami nagyon messze esett a való életől. Nagyjából minden. De nem is a valóságot akarták látni. Álomvilágra vágytak.” Dr. TRUMAN Károlyné, *Részletek a tápiószentmártoni színjátszás és a nagykatái színjátszómozgalom történetéről = Színjátszók évkönyve*, Bp., 1972, idézi NAGY Ildikó, i. m., 30.

36 „Míg a szimbólum egy azonosság vagy azonosítás lehetőségét kívánja meg, az allegória mindenekelőtt a saját eredetétől való eltávolodást jelöli, s lemondva az időbeli egybeesés nosztalgikus vágyáról, nyelvét eme időbeli különbség révén keletkező üres térben teremti meg.” Paul de MAN, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei I.*, Pécs, Jelenkor, 1996, 31.

37 KOCH Lajos, *Kacsóh Pongrác János vitéz-e: adalék a budapesti színjátszás történetéhez*. Különlenyomat a Fővárosi Könyvtár Évkönyve XI. kötetéből, 1941.

38 Fejérváry Géza, honvédelmi miniszter létszámmelési javaslata obstrukcióba fulladt. A Tisza-kormány elhatározta, hogy felszámolja a magyar parlament működését veszélyeztető obstrukciót: egy színjáték keretében, félbeszakítva az ellenzék obstrukcióját, Perczel Dezső házelnök jelére (zsebkendőjének jeladá-

sára) híveivel megszavaztatta a házszabályokat megszigorító és az obstrukciót tiltó törvényjavaslatot.

39 Idézi KOCH Lajos, i. m., 27–28.

40 I. m., 28.

41 Arnold van GENNEP, *Übergangsriten*, Frankfurt am Main–New York, 1986.

42 A János vitéz cselekménymenetére alkalmazható Propp strukturális mátrixa is. Propp *A mese morfológiája* című művében kimutatta, hogy a hősmítoszok és a tündérmesék felépítésükben a beavatási szertartás szerkezetét követik. Az előbbieket figyelembevételével a János vitéz könnyen leírható tehát a proppi kategóriákkal: hiányfelismerés, útnak indulás (térbeli, időbeli mozgás), a hős visszatérése, felismerés és leleplezés, esküvő, azaz a hiány megszüntetése. V. J. PROPP, *A mese morfológiája*, Bp., Osiris–Századvég, 1995.

43 BAKONYI Károly–HELTAI Jenő–KACSÓH Pongrác, *János vitéz*. Daljáték három felvonásban, Bp., Rákosi Jenő Budapesti Hírlap Újságvállalata, 1904, 98.

44 I. m., 100.

45 I. m., 9.

46 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az ismételtség művésze = Uő, Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok*, Bp., Magvető, 1980, 365–465.

47 Hevesi Sándor nézete szerint ez a nemcsere inkább a darab irreális dimenzióját erősíti (Bakonyi is egy fiktív alakhoz nyúlt vissza). Vö. HEVESI Sándor, *A régi népszínmű és a magyar nóta = Uő, A drámaírás iskolája*, Bp., Gondolat, 1961, 46–50.

48 Idézi NAGY Ildikó, i. m., 89.

49 „Zsazsa hozta divatba színpadjainkon a fiús alkatú primadonnát és szubrettet, azt akinek jó lába van és kitűnően táncol. Zsazsa gyönyörű lábaiból semmit nem takart el, ezért is lépett fel trikóban. Az új századdal életre kelt divatot érvényesítette nálunk a deszkák-ról elsőként és remekül. *Parlando* értette meg a közönséggel a zenés szöveget, értelmesen ejtve ki a szavakat, mint az akkoriban divatos dizőzök.” Dénes Zsófia visszaemlékezését idézi VÖRÖS Tibor, *A Fedák*, Bp., Háttér Lap-és Könyvkiadó, 199, 15.

50 Fialat asszony. In: *Új Idők*, 1897. júl. 11. 43. Az egyik legjelentősebb egyesület, a Feministák Egyesülete 1904-ben alakult meg

a fővárosban, Glücklich Vilma elnökletével. Saját lapot is kiadtak *A Nő és a Társadalom* címmel, mely 1906-tól egészen 1949-ig jelent meg.

51 Bővebben lásd FEDÁK Sári, *Útközben. I–II.*, Bp., 1929.

52 VÖRÖS Tibor, *i. m.*, 39.

53 Fedák fellépése és politikai szerepvállalása párhuzamot képez a feministák első nemzedékének képviselőivel. Bővebben lásd Julia KRISTEVA, *A nők ideje = Testes könyv II.*, szerk. KIS ATTILA Atilla–KOVÁCS Sándor s. k.–ODORICS Ferenc, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997, 327–357.

54 BAKONYI Károly–HELTAI Jenő–KACSÓH Pongrác, *János vitéz*, *i. m.*, 54.

55 Homi K. BHABHA, *DisszemiNáció: A modern nemzet ideje, története és határai = A kultúra narratívái* (Narratívák 3.), szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat Kiadó, 1999, 85–121.

56 P. CHATTERJEE, *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse*, London, Zed, 1986, 17., idézi Homi K. BHABHA, *i. m.*, 88.

A nő és a szalon

„Soha többé négy fal között! Ha most visszamennék a házba,
fel az emeletre – rám borulna a mennyezet, bekerítenének a falak,
és összenyomnának, szétlapítanának, mint egy legyet...”
(Ibsen: *John Gabriel Borkman*)¹

„A sasnak minden kalitka szűk – akár vasból,
akár aranyból készült.”
(Ibsen: *Helgelandi harcosok*)²

Ibsen társadalmi drámái³ közül három, a *Babaház*, a *Kisértetek* és a *Hedda Gabler* játszódik mindvégig a kor emblematikus (színpadi és hétköznapi) intézményében, a szalonban. A három szöveg a szerző három legnagyobb botrányt keltő drámája, melyek főszereplője egyaránt nő. Ebből következően feltételezem, hogy a szalon mint helyszín alkalmazása, illetve a három nő identitásváltozásának ábrázolása következetesen kapcsolódnak össze. Dolgozatom célja, hogy a térképzés és a központi nőalakok identitásváltozásának összefüggéseit megvizsgálva tegyek kísérletet Ibsen *Babaház*⁴ című drámájának újraolvasására.

A *Babaház* főszereplője, Nóra Alvingnéhez és Hedda Gablerhez hasonlóan olyan nő, aki a szülői házból egyenesen a férj házába került. Mindhárman szeparációs folyamaton esnek át, életútjuk térbeli szakaszolása is hasonló. A tulajdonképpeni dráma a férj házában töltött utolsó, igen rövid és eseménydús időszak,⁵ ami az új identitás megszilárdulásával ér véget. Ebből a szempontból a három darab dramaturgiai modellje azonos: a drámai bonyodalom kibomlása szükségessé teszi az identitás átalakulását; a falak, melyek korábban a külvilágtól védtek, immár a szabadság korlátozásának primitív eszközeiként funkcionálnak, a fogolyhelyzetben lévő központi szereplők bezártságérzete tudatosul, vagy erősödik. Az olyan bolyongó, vagy legalábbis helyváltoztatásra képes figurákhoz képest, mint Lindéné, Oswald vagy Elvstedné, a főhősnők elmozdulásának szükségszerűsége még nyilvánvalóbb. A három nő válasza különböző: Nóra, miközben szabad akaratából elhagyja a helyiséget, rácsapja férjére az ajtót; a *Kisértetek* befejezése nyitott – Alvingné a többi szereplő által elhagyottan, haldokló gyermekével marad összezárva, ám a háttérben megjelenik a felkelő nap; Hedda Gabler a teátrális öngyilkosságot választja.

Amikor a három dráma közül a *Babaház* részletes vizsgálatába fogok, nem csupán az érdekel, hogy mi jellemzi a színházmodellként is értelmezhető szalon intézményét, illetve hogy milyen összefüggés fedezhető fel a térkezelés és az identitásváltás között, hanem az is, hogy a személyiségalakulás folyamatát elősegíti, elővetíti-e a szalon és a berendezés (azaz bír-e valamiféle szituációképző erővel a helyszín). Milyen szinteken értelmezhetők a színhely sajátosságai, változásai (például reális, mélylélektani, mitológiai)? A szövegben követhető identitásváltozás mely szakaszának feleltethető meg a szobában (azaz a színpadon) eltöltött idő? Kiküszöbölhető-e a szalon, illetve konvertálható-e mai otthonra, vagy más helyszínre a kortárs rendezői koncepciókban?

„Ízlésesen, de nem drága holmikkal berendezett, kellemes szoba. Hátul, a jobb oldali ajtó az előszobába, a bal oldali Helmer dolgozószobájába vezet. A két ajtó között zongora áll. A bal oldali falon, középen ajtó, előrébb ablak. Az ablak közelében kerek asztal, karosszékek, és egy kis pamlag áll. A jobb oldali falon, kissé hátrébb ajtó, ugyanazon az oldalon, előrébb cserépkályha, mellette két karosszék és egy hintaszék. A kályha és az oldalsó ajtó között kicsi asztal. A falon rézkarcok. A vitrinben porcelánok és egyéb csecsebecsék; az apró könyvespolcon díszes kötésű könyvek. A földön szőnyeg; a kályhában ég a tűz. Tél van”⁶ – így szól az 1879-ben keletkezett *Babaház* helyszínleírása.

Ibsen szereplői életfunkciónként leválasztott térben élnek, így a darabokon belül alapvetően megkülönböztethetünk magán- és nyilvános tereket. A polgár, a XIX. század emblematisztikus alakja, egymástól távolságban és funkcióban jól felismerhetően elkülönülő terekben él. A nyilvános (politikai, közéleti, társadalmi) tevékenységek helyszíne lehet az iroda, a bank, az iskola, a szerkesztőség stb., illetve a legkülönösebb pozíciójú (tudniillik az otthonon belül elhelyezkedő) dolgozószoba. A magánélet tere a családi ház vagy lakás. Az ibseni terekben hasadt lelkű lények élnek, akiknek – a társadalmi terek felosztásának analógiájára – otthonuk is felszabdalt.

A szalon. A szalon a magántér és a nyilvános tér találkozása, egyben az ibseni dramaturgia (talán) legfontosabb kronotoposza.

A szalon tipikusan modernkori intézmény; létrejött a társadalom egyfajta rétegzettségét feltételezi: a különböző társadalmi osztályok már olyannyira szeparálódtak, hogy nincs közös érintkezési felület. A polgárság az arisztokráciától örökölte a szalont.⁷ A régebbi kronotoposzokhoz (például út, fogadó) képest a szalon nem teszi lehetővé a véletlen találkozást, azaz a szalon intézménye a szelekcióra és a kirekesztésre épül. A szalon hibrid intézmény: helye a nyilvános tér és a magánszféra határán jelölhető ki, ám egyik funkcióját sem vehette át maradéktalanul. A helyiség szabályzata ugyan megvéd a konfrontációtól, a szabadságra vágyó, zabolátlan személyiség számára azonban csapdalehetőség.

A szalon legfontosabb tulajdonsága, hogy a fogadószoba tulajdonosa, „a fogadó” ezen a helyen mutathatja legelőnyösebb arcát a „látogató” felé. A szalon így színházmodell is egyben – ahol a fogadó a színész, a játékos, a látogató pedig a néző. A szabályosan működő szalonból a véletlen már csak azért is kizárt, mivel mindkét fél felkészül a találkozásra.

A szalon kódja a protokoll: a közös nyelv, amelyet mind a két fél ismer.

A szabályosan működő szalon hierarchikus intézmény; a hierarchiában a fogadó személy van feljebb (a protokoll szerint is az alacsonyabb pozíciójú személy feladata a látogatás⁸). A fogadó személy továbbá előnyt élvez azért is, mert önreprezentációjához felhasználhatja a környezetét is.

Térkezelés szempontjából az ibseni dramaturgiára a legfontosabb hatást a francia „jól megcsinált dráma” tette, különösen Scribe, később Augier, ifj. Dumas művei. A szalon a francia dráma emblematikus intézménye, a hely, ahol életszerűvé tehetőek az amúgy valószínűtlen találkozások. A francia dráma tipikus mondatai: „Üljön le, kérem, és hallgassa meg, amit mondok.” (Scribe), „Emlékszik, mi történt húsz évvel ezelőtt?” (Dumas).⁹ Ám Ibsennél a múlt elmesélése már más okokból szükséges: nem robusztus egyéniségeket ábrázol, hanem a körülmények formálta embert mutatja be.

A szalon az otthonról konstruált kép. Éppen ezért a legfontosabb a rend, a látszat fenntartása, ez pedig tipikusan női feladat, akárcsak a család reprezentációja. Ha a szalon a trónterem funkcióját vette át, akkor az ajtónálló őrző funkciója a szobalányra hárul. A szalon őrzője többnyire szintén nő, azaz ebben a társadalmi szerepben is történt egy nemcsere, így a szobalány a szalon úrnőjének egyfajta alteregója lehet.¹⁰

A szalonban a test tipikus helyzete az ülés. Az ókori vagy a reneszánsz színpadokra ez még nem jellemző. Racine *Phaedrájában* a címszereplő a „S csukló térdemmel itt tovább nem állhatok”¹¹ mondattal való leültetése egyenesen provokatív gesztusnak számított. Ibsen további jelentéssel látja el az ülést: az együtt történő leülés a lényegét feltáró, vallomásos beszélgetés feltétele: „Ülj le ide, Torvald. Most sokat kell beszélnünk egymással.” (*Babaszoba*, K. L. 86.) vagy „Ülj ide, mellénk. S most, szegény, szenvedő fiam, leveszem terhedről a terheket...” (*Kísértetek*, H. H. 553.)

A szalon színpadon geometriai paradoxon: olyan négyszög, amelynek három oldala van. A bútorok úgy rendeződnek a nézőtér felé, ahogy a modern nappalik berendezése a televízió felé. A „negyedik fal” mentén nincsenek nyílászárók és bútordarabok. A háromoldalú téglalap működésére rengeteg analógia található: szentély, tárgyalóterem, színházi páholy – mind nyilvánvalóan közösségi, reprezentatív terek. Ugyanakkor a kukucskaszínpad díszletének látványa babaszobához is hasonlítható, ahogyan Nóra maga nevezi otthonát.

Ajtók háza. A *Babaszoba* színpadképét négy bezárt, vastag faajtó határozza meg. Nincs még egy Ibsen-darab, amelyben egy szobából ennyi ajtó nyílna.

Csupán nézőpont kérdése, hogy értelmezzük: minden út a szalonba, a szalontól, esetleg a szalonon át vezet. A zegzugos lakás térképe a cselekmény előrehaladtával nem válik tökéletesen átláthatóvá, de kiderül, hogy a bal oldali ajtó a gyerekek szobájába vezet, a jobb oldali a hálósobába, illetve az ebédlőbe. Továbbá néha láthatóvá válik egy ötödik ajtó is: a lakás bejárata a nyitott előszobaajtón át.

Bár Nóra szinte minden idejét a szalonban kénytelen tölteni, többször is szó esik arról, hogy van saját szobája, amelynek az ajtaja kulcsra zárható (ez az ajtó természetesen nem látható). Nóra csak akkor zárkózik be a szobájába, amikor kemény (nőhöz nem illő) munkát végez, ilyenkor hazudni kényszerül.

- HELMER Minden este bezárkóztál a szobádba, és hajnalig készítetted a karácsonyfadíszeket meg mindenféle csuda dolgokat, amikkel meg akartál lepni minket. Istenem, az volt életem legunalmasabb időszaka.
- NÓRA Én egyáltalán nem unatkoztam. (K. L. 14.)

Később ő mondja erről a tevékenységről: „Szinte férfinak éreztem magam.” (K. L. 24.) Nóra tehát csak akkor zárkózhat be a szobájába, ha „férfias” tevékenységet végez. Nem mellékes, hogy mi ez a munka: iratmásolás, azaz a férfitraktum előállításának primitív utánzása.

A bal oldali ajtó. Gondolkodásunkban a Kékszakáll-mítosz óta összekapcsolódik a zárt ajtó és a férfititok. A nézőtér felől szimmetrikusan látható két ajtó közül a bal oldali Helmer szobájába vezet, a jobb oldali az utcára. A két ajtó nagyon markánsan ábrázolja Nóra opcióit: balra a férfi világa, jobbra a külvilág – mindkettő egyaránt ismeretlen.

Helmer szobájának ajtaja mindig zárva. Itt jelenik meg a férfi, és itt tűnik el. Nem hallatszik ki zaj, így a kíváncsi nő számára nem marad más lehetőség, mint a hallgatóság. Nóra első tette a darabban: „lábujjhegyen a férje ajtajához megy, és hallgatózik”. (K. L. 9.) S bár bentről nem szűrődik ki semmilyen hang, a szalonban nem lehet hangosan beszélni, mert mindent, ami elhangzik, meghallhat a férfi. Nóra tipikus mondata: „Psz! Ne beszéljen olyan hangosan! Odabent van...” (K. L. 54.) Nóra a külvilágnak fejezi ki vágyát, hogy ösztönösen illetlen dolgokat szeretne kimondani férje jelenlétében.¹² A káromkodás elhangzik, igaz, csak idegenek hallják, ám a kimondás aktusa közben megjelenik Helmer, Nóra pedig színlelésre kényszerül.

Helmer ajtaja a férfi jelenlétét sugallja akkor, ha ő nincs bent a szobában. A férfi tekintélye isteni, az ajtó távollétében is tiszteletet parancsol, és meghatározza a viselkedési normákat.

A dolgozószoba nyilvános tér a privát területen belül. Ez a férfimunka színhelye, ez magyarázza a szoba iránti női kíváncsiságot.

A jobb oldali ajtó. A jobb oldali ajtó az előszobába, közvetve pedig a külvilágba vezet. Ezen keresztül érkezik (illetve távozik) a három látogató: Rank, Lindéné és Krogstad, mindhárman sérült személyek – mindhárman egy, a szalonénál jóval kegyetlenebb világ áldozatai.

A darab végén Nóra világossá teszi, hogy bár ő volt a szalon reprezentatív, emblemikus figurája, az intézmény igazából Helmer, azaz a férfi személyiségének kényszerű szüleménye, az ő legfontosabb érdeke a szalonbeli élet fenntartása. Am jóval korábban, mielőtt a szövegből világossá válik mindez, a Rank–Lindéné–Krogstad hármasság status quója bizonyossá teszi, hogy a polgári világ (talán legjellemzőbb) terét a Helmer-félék hozták létre, nyilvánvalóan hatalmi céllal.

A mindennapos vendég, Rank utolsó három látogatása a szemünk előtt zajlik. A férfi száműzött, mert súlyosbodó betegségének látványa összeegyeztethetetlen a szalon világképével: „Helmer a maga kifinomult természetével kifejezetten viszolyog minden rútságtól.” (K. L. 53.) Szalonképes szenvedésnek ideje alatt, azaz betegségének korai stádiumában jelenléte funkcionális volt: Helmer szavait idézve, legjobb barátja „borongós háttérrel” biztosított „a napfényes boldogsághoz” (K. L. 81.).

A harmadik férfi, Krogstad, az a szereplő, akinek nem lenne szabad ebbe a térbe belépnie. Első megjelenése a következőképpen történik:

Nóra leveszi a gyerekekről a sapkájukat és kabátjukat, a ruhákat szétdobálja a földön, és közben hagyja, hogy egymás szavába vágva meséljenek. [...] Nóra és a gyerekek nevetve és kiabálva futkároznak a szobában és a jobbra nyíló helyiségben. Végül Nóra bebújik az asztal alá; a gyerekek berohannak, keresik, de nem találják, meghallják Nóra fojtott nevetését, az asztalhoz szaladnak, felemelik a terítőt, megpillantják Nórát. Óriási nevetés. Nóra előmászik, ijesztő képet vág. Újabb nevetés. Közben kopognak a bejárati ajtón, de nem hallják meg. Az ajtó résnyire kinyílik, Krogstad dugja be a fejét; vár, a játék folytatódik.

KROGSTAD Bocsánat nagyságos asszony...

NÓRA *(halkan felsikolt, megfordul és félig felemelkedik)* „Jaj! Mit akar?” (K. L. 31.)

Az első felvonásnak ebben a rövid jelenetében mind Nóra, mind Krogstad szabálysértőként viselkednek. Krogstad bejelentkezés nélkül toppan a szobába. Később kiderül, hogy Helmer elsősorban azért nem tarthatja meg Krogstadot az állásában, mert az nem tartja be a munkahelyi protokollt: „...percenként kihasználja az alkalmat, hogy Helmernek szólítson, és tegezzen. Hidd el, ez nekem rettenetesen kínos. Tarthatatlanná tudná ezzel tenni a helyzetemet a bankban.” (K. L. 50.) Társadalmi szinten Krogstad „bűnös”, azaz törvényszegést követett el. A férfi tehát ugyanúgy szegi meg a szalon törvényeit, ahogy a társadaloméit. Nóra hasonló utat jár be, mint Krogstad, hiszen a múltban megsértette a törvényt, a férfi érkezésekor pedig a protokollt, hi-

szen gyermek módjára az asztal alatt bujkált. Bár Krogstad és az első felvonásbéli Nóra érdekei ellentétesek, a közös „kicsapongás” miatt mégis összeköti őket valamiféle cinkosság.

Lindéné, ugyan régi barátság okán van jelen, valójában Helmer csúcsra jutásának a hírére érkezett, nem feltétlenül érdek nélkül. A két nő pályája a darab során ellentétes. Lindéné nincstelenül érkezik, munka, család, pénz nélkül, miközben Nórának három gyermeke van, békés otthona és szerető férje. A darab során helyzetük felcserélődik:¹³ Lindéné anya és feleség lesz, jól fizető állással a Részvénybankban. Hogy céljait elérje, először a szalonban kell látogatást tennie, ám a teljes sikerhez mindez kevés. Ahhoz a fajta társadalmi szempontból sikeres női szerephez, amelyről Nóra a darab végén lemond, és amelyet Lindéné mindvégig olyan nagyon áhít, nem elég csak otthonosnak lenni a szalonban, hanem azt uralni is tudni kell. Kristine Linde életében a döntő fordulat akkor következik be, amikor a szalon gazdátlan marad, és ő, a ház úrnőjének pozíciójából fogadhatja rég elvesztett szerelmét, Krogstadot. Krogstad és Kristine titkos randevúja a szalonban nem dramaturgiai bakugrás, hanem a gyakorlatias nő következetesen végigvitt terve. A Krogstad–Kristine páros számára a Helmer-szalon képviseli a családi boldogságot, illetve a társadalmi presztízst, sóvárgásuk két legfontosabb tárgyát.

Bútorszigetek. Ibsen a társadalmi drámák szalonjaiban bútorcsoportokat használ, azaz egyes bútorok egymáshoz közel elhelyezve szigeteket képeznek a szoba üres terében. A drámák adaptálhatók akár egyetlen bútorcsoportra is, hiszen nincsenek tömegjelenetek, a *Babaház* színpadán is többnyire két-három szereplős jelenetek játszódnak. Ám a bútorszigeteknek Ibsen színpadán meta-textuális jelentésük van.¹⁴ A *Babaház* díszlete két bútorszigetet tartalmaz (ezzel ellentétben a dramaturgiailag is jóval kifinomultabban megkonstruált *Hedda Gabler* ötöt). A bal oldali bútorcsoport (kerek asztal, karosszék, pamlag) az ablakhoz kapcsolódik, a jobb oldali (két karosszék, egy hintaszék) a kályhához. Azaz a *Babaház* díszlete tulajdonképpen az ablak és a kályha közötti tengerelyen helyezkedik el. A korabeli építészeti viszonyok között normálisnak számított, hogy az ablak és a kályha távol esik egymástól, ám kétségtelen, hogy ebben a műben elhelyezésük többletjelentést nyer. Helmerék ablakán a néző nem lát ki, hiszen a bal oldali falon van, annyi azonban kiderül: tél van, havazik. Az ablak így egy ijesztő, rideg kép funkciójával bír, mely a zord külvilágot ábrázolja. Ezzel szemben a kályha szó szerint melegséget áraszt, ugyanakkor egy másik pusztító erő, a tűz van bele zárva.¹⁵ A kályha a biztonságot jelenti a Nóra–Helmer–Rank trió számára, Kristine és Krogstad nem kerül viszonyba a tárggyal. Nóra először Krogstad első, váratlan felbukkanásakor ellenőrzi a tüzet, Rank ösztönösen mindig a kályha közelébe akar kerülni,¹⁶ Helmer a szalonon belül a kályha mellett szeret leginkább lenni, gyakran dicséri a „kellemes meleget”, ám amikor részegen, merevségét levetkőzve megjelenik a

harmadik felvonásban, ösztönösen is irtózik a melegtől és a sötétől.¹⁷ A darab vége felé, miután Krogstad visszaküldte a kompromittáló adóslevelet, Helmer az okmányt széttepi, és a kályhába dobja.

Mire sor kerül Nóra és Helmer konfrontációjára, a bútorok elmozdulnak – valamikor a második és a harmadik felvonás közötti „harmincegy órában”. Így a két pár (a Helmerék, illetve Lindéné és Krogstad) közötti sorsdöntő beszélgetésre a színpad közepén a kályha és az ablak között félúton kerül sor. Krogstadék racionális érveken alapuló egyesülése, illetve Helmerék szakítása fél órán belül ugyanazon a néhány négyzetméternyi területen játszódik le. Ahhoz, hogy ezekhez a beszélgetésekhez helyzet teremtsődjön, el kell mozdítani a bútorokat, azaz egyaránt kell eltávolodni az otthon biztonságától és a külvilág ijesztő képétől. A szövegből nem derül ki, hogy ki a tettes, leginkább Lindéné gyanúsítható a dolgok elmozdításával,¹⁸ de nyilvánvaló, hogy valamilyen szinten Nóra (második felvonásbeli) tánca is előkészítette ezt az elmozdulást.

Az igazságot egy levél rejtja, amely egy üvegfalú postaládában lapul. A ládához csak a férfinak van kulcsa, Nóra számára elérhetetlen. A levél olvasása nem a színpadon történik – Helmer visszavonul a szobájába. Miközben a férfi olvas, Nóra kész vállalni a felelősséget, és végezni akar magával – ám előtte felveszi a férfi jelmezét.

A férfijelmez felvétele Nóra titkos átváltozásai közül a harmadik. A nő gondolkodásában a sokszor emlegetett „csoda” a feltétel nélküli szeretetet jelenti, amely az adott szituációban a felelősség vállalása. A „csoda” – férfitett; Nóra, miután megfogalmazta „követelését”, úgy ismételi ezt a szót, ahogy Hedda Gabler a „szőlőlombbal a hajában” kifejezést (mely szintén egy példamutató férfitetre vonatkozik). Nóra a történet során háromszor veszi át férfiszerpet: először amikor apja helyett írja alá a dokumentumot, másodszor, amikor a kölcsön törlesztése végett a szobájába zárkózva dolgozik, harmadszor pedig amikor kész feláldozni életét férje becsületéért – és ekkor veszi fel a férfijelmezt.

A következő jelenetben Nóra szembesül azzal, hogy férje alkalmatlan a csodatételre. Amikor Helmer, Krogstad második levelének elolvasása után, lehiggad, a nő bemegy a hálószobába és leveti a női és a férfijelmezt.

A hetedik ajtó – az új identitás felé. Szó esett ajtókról, összesen hatról. Ám létezik egy hetedik, láthatatlan ajtó is, talán a legfontosabb mind közül, az, amelyikre az utolsó instrukció utal: „odalent nagy dördüléssel becsapódik a kapu” (K. L. 94.). Az előző jelenettől eltekintve is provokatív gesztus az ajtó becsapódása, hiszen Nóra korábban tekintettel volt arra, hogy ne hangoskodjon, ne zavarja Helmer, ám mintha kettejük viszonya ezzel a gesztussal át is fordulna: Helmer marad bezárva, és Nóra zárja rá az ajtót. A nő helyett a férfi került fogolyhelyzetbe. Nóra saját helyzetére akkor ébred csak rá, amikor a világról való összes tudása elvész, vagy legalábbis megkérdőjeleződik.

Amikor az apa házából a férj házába került, identitása nem változott a helyzethez illően: gyermek maradt. Egyetlen problémamegoldó stratégiája egy ál-naiv gyermeki maszk használata. Nemcsak Nóra viselkedik gyermekként, de a többiek is mind úgy kezelik.¹⁹ A nőhöz közeli férfiak, Helmer és Rank számára a nő érzékisége nem számít tiltott gyümölcsnek, hogyha gyermeki viselkedéssel társul. Sőt Helmer számára kifejezetten izgató viszonyuk pedofil jellege. A becézés egyoldalú és viszonzatlan, a tiltások pedig nem a nagy (fel-nőtt) bűnökre vonatkoznak, hanem a gyermeki lélek és test megőrzésének érdekében történnek.²⁰

A női test is korlátok közé van szorítva a szalonban – ezért fontos határátlépés a második felvonás fináléja, a táncjelenet. Nóra hirtelen megmutatkozó, felnőtt érzékisége kezelhetetlen, és így ijesztő a két férfi, sőt Lindéné számára. Helmer kétszer is megfogalmazza a tánc közben a kontroll szükségességét: „Akkor jobban tudom irányítani”, „Itt valóban szükség van az irányításra”. (K. L. 66.) Az egyik következő mondatában „gyermeknek”²¹ nevezi Nórát, azaz a nő provokatív testi megnyilvánulását a szó erejével akarja megzabolázni. Rank doktor (akinek foglalkozása itt válik fontossá) betegséggel, vagy esetleges terhességgel értelmezi a jelenetet: „Ezt most rá kell hagynod.” „Ugye nem arról van szó, hogy... várnátok valamit?” (K. L. 67.) A szalonban illetlennek számító tánc a bálban már nem spontán önkifejezési eszköz, hanem szórakoztatóipari produkció, igaz, Helmer szavaival az „előadásban a kelleténél több volt a természetesség... [...] kicsit több, mint amennyi szigorúan véve a művészet követelményeivel összeegyeztethető.” (K. L. 74.) Amíg a modern férfi írásban teljesít (vö. Lövborg–Tesman), addig a női artikuláció, illetve produkció médiuma a test. Nóra tánca és Hedda öngyilkossága rokonítható: a szalon-színház megfélemlítést követve mindketten passzív szerepbe kényszerítik, nézővé teszik a férfiakat. A parancsoló férfitéket felváltja a tehetetlen szemtanú szerepe.²²

A házasság értelmezhető csereként is, melynek bekövetkeztével a házastárs átveszi az ellentétes nemű szülő egyes feladatait. Helmer saját magát Nóra apjának ellentétéként határozza meg. Apósát könnyelműsége miatt ítéli el, illetve azért, mert nem volt feddhetetlen köztisztviselő. A Helmer házaspár egy múltbéli incidens során ismerkedett meg – ekkor mentette meg Helmer Nóra apjának a becsületét. Krogstad levelét olvasva Helmer így kiált fel: „Az apád könnyelműségét... Hallgass! Az apád könnyelműségét örökölted. Se vallás, se erkölcs, se kötelességtudat... Istenem, ez a büntetés érte, amiért olyan elnéző voltam vele. Miattad tettem, s így fizetsz meg érte.” (K. L. 82.) Helmer Nóra személyiségének apai örökségét gyűlöli, ezért sem mind-egy, hogy mit követett el a nő: Nóra apja nevében írt alá egy dokumentumot. Jelentősséggel bír, hogy a szövegből nem derül ki Nóra leánykori, azaz az apától örökölt neve. Nóra helyettesítette apját, jobb híján ő vette át a férfiszerpet – Helmer helyett. Ugyanakkor Helmer fantáziáját is izgatja a női produktivi-

tás átvállalása: „a felesége mintegy kétszeresen is az övé lesz, az ő tulajdona, hiszen... mondhatni... újra világra hozza, és most már nemcsak a felesége, hanem bizonyos módon a gyereke is”. (K. L. 86.) A Helmer házaspárt a házasság során az kötötte össze, hogy identitástörténetükből kimaradt a keresés fázisa, mindketten elkötelezték magukat az adott minta mellett. (Jóllehet, Nóra kényszerből, hiszen felismerésének lényege éppen az, hogy neki nem adatott meg a keresés fázisa.) Ezzel szemben Helmer háttértörténetét homály fedi, a személyes történet felidézéséhez szükséges tárgyak hiánya a szalonban hangsúlyos.²³ Helyette a konfekcióízlés a mérvadó: „A falon rézkarcok.” „A vitrinben porcelánok és egyéb csecsebecsék.” (K. L. 9.) Helmer ebben a környezetben jól funkcionáló, kötelességtudó gép, Nóra pedig az autoriter apa útmutatását követve engedelmes „babagyerek”, illetve „babafeleség”. (K. L. 88.) Az ilyen típusú emberek számára többnyire zökkenőmentes a párkapcsolat, hiszen a közös azonosságtudat kialakítása nem ütközik akadályokba. Nem véletlenek tehát a feleség apró elszólásai: „Felettébb kellemes gondolat, hogy ilyen nagy befolyásunk van... hogy Torvaldnak ilyen nagy befolyása van sok ember sorsára.” (K. L. 27.) A közös identításban a férfigóg dominál, Nóra „Helmer-idézetei” miatt ábrázolható akár kifejezetten ellenszenves figurának is. Múltjának elmesélése, helyzetének ecsetelése Lindéné érkezésekor bosszantó: „Istenem, az elmúlt nyolc év olyan boldogságban telt el, el sem tudod képzelni...”, „Egészen egyedül maradtál? Szörnyű nehéz lehetett neked. Nekem van három tündéri gyerekem.”, „Ma nem akarok önző lenni. Ma csakis a te dolgaidra akarok gondolni. Egyvalamit azért el kell mondanom neked. Tudod, hogy milyen nagy örömünk van az utóbbi időben? [...] Képzeld, a férjem igazgató lett a Részvénybankban”, „Mégiscsak csodálatos dolog, ha az embernek jó sok pénze van...” „Kristine, micsoda nagyszerű dolog élni és egészségesnek lenni! Jaj, de csúnyán viselkedem... állandóan csak magamról beszélek. Ne haragudj rám. – Mondd, valóban igaz, hogy nem szeretted a férjedet? Miért mentél akkor hozzá?”²⁴ (K. L. 15–18.) Nóra a házasság nyolc éve alatt tökéletesen azonosul a vállalt szereppel. Kiszolgáltatottá válik, ezért ön- és világképe egyaránt kétségessé válik. Egyedül a titok akadályozza meg, hogy ez alatt a hosszú idő alatt a nő a Helmer-félék szintjére süllyedjen, és a titok teszi képessé őt arra, hogy valamikor újrakezdje az életét. S bár ugyancsak a titok miatt válik zsarolhatóvá, maga a titok örömteli és szép.

A baba-Nóra identitása addig marad fent, amíg a szalon (vagy babaszoba) szabályai sértetlenek. Krogstad és Nóra már tárgyaltszabálysértésével, illetve a titokról való beszélgetéssel megtörténik a határátlépés. Természetesen a folyamatot nem kettejük dekadens viselkedése idézi elő, mégis ez jelzi előre a bekövetkező átalakulást.²⁵ A transzformáció kezdete ez az első felvonásbeli jelenet, átalakulásról pedig attól a pillanattól lehet beszélni, amikor Nóra a harmadik felvonásban szembesül Helmer reakciójával. Innentől kezdve a gyermekien túlmozgásos Nóra mozgáskészlete gazdaságos lesz; a nő, aki ko-

rábban bezárt madárként élt a szobában, nyugodtan (felnőtt módon) ül le, higgadtan és érzelemmentesen képes beszélni. Ahhoz, hogy ez megtörténjék, a székeknek és az asztalnak a szoba közepére kellett kerülnie. Nóra ugyan magával és a világgal kapcsolatban is tudatlan – ám kiderült, hogy a korábbi identitás nem megfelelő a számára, és kijelölődik, hogy milyen új identitás felé kellene elindulnia. Az új Nóra nemcsak a szalon törvényeit utasítja el, nemcsak a férjét hagyja el, hanem magát a helyiséget is.²⁶ Ilyen szempontból is szimbolikus a két tárgy átadása – a nő először a jegygyűrűt adja vissza férjének, majd a kulcsot.

1 KÚNOS László fordítása. Henrik IBSEN, *Drámák I.*, Bp., Magvető, 2001, 554.

2 HAJDU Henrik fordítása, *Henrik Ibsen színművei I.*, Bp., Magyar Helikon, 1966, 263.

3 Jobb híján „társadalmi drámaként” emlegetik az Ibsen utolsó tizenkét darabjából álló ciklust. A művek 1877 és 1899 között keletkeztek, cím szerint: *A társadalom támaszai*, *Babaház* (vagy: *Nóra*, illetve *Babaszoba*), *Kísértetek*, *A hazaáruló* (vagy: *A nép ellensége*), *A vadkacsa*, *Rosmersholm*, *A tenger asszonya* (vagy: *A sellő*), *Hedda Gabler*, *Solness építőmester*, *Kis Eyolf*, *John Gabriel Borkman*, *Ha mi, holtak*, *feltámadunk* (vagy: *Ha mi halottak föltámadunk*).

4 Az idézetek esetében és a címek említésekor a legfrissebb fordításokat használtam, KÚNOS László az eredetihez híven *Babaháznak* fordította a nálunk *Nóra* címen elhíresült művet.

5 A *Babaház* cselekménye két és fél nap alatt játszódik, a *Kísérteteké* nem egészen egy, a *Hedda Gableré* másfél nap alatt.

6 A *Babaház*- és a *Hedda Gabler*-részleteket KÚNOS László fordításában idézem. Henrik IBSEN, *Drámák*, Bp., Magvető, 2001, 9. A továbbiakban: K. L.

7 Ez olyan szövegekben érdekes igazán, ahol a két társadalmi réteg a térrel kapcsolatban is konfrontálódik. Ilyen például a *Hedda Gabler*, melyben a kispolgár Tesman família és az előkelő származású tábornoklány, Hedda kényszerül egy térbe. Tesmanéknak újszerű a fogadóhelyiség; „Allandóan itt lesznek, ebben a szobában?” kérdezi Juliane Tesman mindjárt a darab elején.

8 A Helmer házaspár például Lindénét, illetve Rankot fogadja, felfelé való kapaszkodásukat az jelzi, hogy Stenborgékhoz hivatalosak.

9 Vö.: „De most szépen mesélj el nekem mindent...” – Nóra a *Babaházban* (K. L. 16.); „Ó, ennyire azért igazán nem kell sietnie... Na, meséljen nekem kicsit, milyen élete van odahaza.” Hedda a *Hedda Gablerben* (K. L. 314.).

10 Gyakran a központi hősnőkkel párhuzamos női sorsok mintegy változatok ugyanarra a témára. Például a *Babaházban* Nóra – háromgyerekes anyja, Lindéné – gyermektelen, Anne-Marie – anyja, aki szükségből elhagyta gyermekét.

11 SOMLYÓ György fordítása.

12 A káromkodás férfias aktus – nem illik sem nőhöz, sem a szalonhoz, sem a színpadon.

13 Az ilyen típusú csere motívuma más művekben továbbfolytatódik. A *Hedda Gablerben* például egy többszörös párcsere követhető végig.

14 Fontos hangsúlyozni Ibsennek (és kortársainak) a *féltre*, illetve a magányos monológok kiiktatására való törekvését.

15 Előremutatva fontos utalni a *Hedda Gablerre*, ahol a címszereplő a kályhába dobja Lövborg jövőről szóló kéziratát, amelyet ráadásul a férfi gyermekének nevez.

16 Az ő esetében a kályha iránti vonzalom nyilván az otthon iránti vágyakozást fejezi ki, erre rimel elhíresült búcsúmondata: „Köszönöm a tüzet!” (K. L. I. 79.)

17 „Phű, de meleg van itt” – mondja, majd kinyitja szobája ajtaját, s így szól: „Nocsak, miért van itt ilyen sötét?” (K. L. I. 75.)

18 Ilyen értelemben Lindéné Hedda előképe, Hedda ugyanis Lövborgot egykori rande-

vüik helyszínének másolatában fogadja. Ezzel a gesztusával nyilvánvalóan üzen a férfinak, biztatja őt.

19 Lindéné szavaival: „Gyerek vagy te, Nóra”, K. L. I. 20. Krogstad első mondatainak egyike is olyan, mintha egy gyerekhez beszélné: „Magán múlik, hogy milyen karácsonyi ajándékot fog kapni.”

20 Helmer szavai Nórára: *kecses, törekeny, fiatal, remegő*. A tilalmaknak hála a test állapota változatlan maradhat. Nem véletlen továbbá az sem, hogy az oldalfalakon található ajtók közül a bal oldali a gyerekszobába, a másik pedig a hálósobába vezet. Ezzel a tükrözéssel Ibsen egymás mellé rendeli a szexualitás és a gyermekek helyiségét.

21 „Legyen meg a gyermek akarata...” (K. L. 67.)

22 Nóra ráadásul tarantellát táncol, ami eredetileg haláltánc.

23 A szövegből egyértelműen kiderül, hogy Helmer rendezte be a szobát: „Mindent elren-

deztél a magad ízlése szerint, így aztán az én ízlésem is olyan lett, mint a tied.” (K. L. 87.)

24 Mindez azonban értelmezhető egy labilis személyiség kényszeres önigazolásaként.

25 Sőt a titok már ott is lelepleződik, a szalon világába jut, amikor Nóra elárulja a rég nem látott Lindénének. Ezzel a titokkal nyeri meg a kettejük között zajló latens játszma első fordulóját.

26 Érdeemes megjegyezni, hogy az életét Nóra a szülővárosában tervezi újra kezdeni – ami az újjászületés motívumát erősíti. A nő új identitását nem lehet felnőtt-Nórának hívni, de a hazugságoktól mentes „második” gyerekkor talán lehetővé tesz egy olyan nevelődést, melynek következményeként létrejöhet egy felnőtt személyiség. Ehhez a második nevelődésperiódusnak azonban mentesnek kell lennie a szexualitástól – ezért is kell Nórának férje (egyáltalán férfi) nélkül elindulnia.

Újfalvi Imre: *Keresztyéni énekek*

(*Személyes emlékek*) Keserű Bálint szobája a szegedi bölcsészszakon mindig nyitva állt a régi magyaros diákok előtt: böngészhettük Dézsi Lajos hagyatékát, kézbe vehettük Friedrich Lampe–Debreceni Ember Pál egyháztörténetét. Életre szóló élményt jelentett számunkra az a bekötött másolat, amely az 1574-es Huszár Gál-féle graduál-énekeskönyvet tartalmazta. Újfalvi Imre (Szilvásújfalvi Anderkó Imre) nevével, izgalmas szellemi pályájával és a „késő humanista heterodoxia” fogalmával is itt találkozhattunk először. Az 1600-ig írt magyar versek repertóriumát (RPHA) készítő munkacsoport első teendői közé tartozott, hogy megszerezze az 1602-es Újfalvi-féle debreceni énekeskönyv fénymásolatát. Ezekben a hetvenes–nyolcvanas években köteleztük el magunkat egy-egy műfaj kutatása és a kritikai szövegkiadások elkészítése mellett. Az énekeskönyv-előszavak és a hosszabb, énekléssel foglalkozó szövegek kiadása az elmúlt évben valósulhatott meg. A *Bibliotheca Hungarica Antiqua* hasonmás kiadásai és az internetes kritikai kiadások jóvoltából egyre több XVI–XVII. századi mű eredeti kiadását otthonunkban is forgathatjuk. Hajdani szegedi diákként és a gyűlekezeti énekeskönyvek kutatójaként különösen megörvendeztetett, hogy a Huszár Gál-féle (RMNy 160, 353) és a Bornemisza-féle (RMNy 513) énekeskönyvek után Újfalvi Imre gyűlekezeti és temetési énekeskönyve (RMNy 886/1–2) is megjelent a BHA sorozatában.

(*A hasonmás kiadás*) Az 1602-es Újfalvi-féle debreceni énekeskönyv egyetlen, csonkán fennmaradt példányát Gyulafehérvárott, a Baththaneumban őrzik. A hasonmás kiadás a OSZK-ban őrzött mikrofilm alapján készült. A szöveget közlétevé Kőszeghy Péter a *Bibliotheca Hungarica Antiqua* sorozat még Varjas Béla által kialakított szabványát követi. Nem a példányt, hanem az elképzelt, ideális kiadványt próbálja rekonstruálni: egyes kézírásos bejegyzések kiretusálásával közli az énekeskönyvet. (Sajnos a BHA-sorozat korábbi, igényes külsejét nem tartotta meg a kiadó. A fűzött kötés azonban, remélhetőleg, nemcsak a kutatói igények, hanem a tartósabb használat számára is időtállóan bizonyul.) A sajtó alá rendezői szabványt azonban érdemes lenne újragondolni olyan művek esetében, amelyek, mint az 1602-es Újfalvi-féle énekeskönyv is, mindössze egyetlen (csonka) példányból ismeretesek. (Annál is inkább, mivel a kézírásos bejegyzések egy része óhatatlanul megmaradt a hasonmás kiadásban.) Néhány befogadói szempont ennek alátámasztására.

A hasonmás kiadás címlap nélkül közli az énekeskönyv szövegét. Szabó Károly még látta gyulafehérvári példány elrongyolódott címlapját, s közölte azt bibliográfiájában (RMK I. 376.). A kötet a XX. század elején új kötést kapott, s akkor vesztetett el az eredeti címlap. Mivel alapos filológiai érvek támasztják alá, hogy a későbbi debreceni énekeskönyvek címadása követte az 1602-est, a mai olvasók (éneklők) számára hasznos lett volna ezt a re-

konstruált címlapot – akár modern szedéssel – a kötet elejére helyezni. A kötet hiányzó részeit szintén lehetett volna üres levelekkel jelölni.

A tulajdonosi és egyéb kézírásos bejegyzések (nótajelzések, szövegjavítások, kiegészítések, versecske, dátum stb.) több-kevesebb következetességgel kiretusálódtak a kötetből, pedig ezek pótolhatatlan nyomai a befogadástörténetnek. Az előszó végén található bejegyzés, ellentétben azzal, amely az I. rész végén található, a hasonmás kiadásban nincs benne. Pedig az Újfalvi-énekeskönyv kézírásos nótajelzéseit rögzítő Helmeci Albert e fontos bejegyzése világít rá arra, hogy a XVII–XVIII. században egyik-másik gyülekezet akár száz évvel korábban kiadott gyűjteményt is használhatott, ha újabhoz nem jutott hozzá, s a helyi eltéréseket kézírásos bejegyzésekkel pótolta: „Sum ex libris Stephani Miklos I de Mogyoros, quem librum I Albertus Helmeci in usum D[omi]norum I Cantorum conglutinavit, ex rupturis I aedificavit, notis ac melodiis auxit / Anno 1720 Die 20 Februarij.” (A hasonmás kiadásban nem látható kézírásos nótajelzésekről lásd *Magyar Egyházzene*, 1995/1996, 185–190.)

(*A kíséző tanulmány*) Ács Pál tanulmányának első fele Újfalvi egyházpolitikai, nonkonformista nézeteivel, illetve XVII–XVIII. századi egyháztörténeti megítélésével foglalkozik. Példamutatóan alapos jegyzetanyag támogatja a leírtakat: a reformátusok Újfalvit még halála után száz évvel is mint felforgatót emlegették; Újfalvi nem sértett büszkeségből támadta a református püspöki intézményt, s annak képviselőjét, Hodászi Lukácsot; „következtesen elutasította az egyház által gyakorolt világi hatalmat”. (Valóban, még 1914-ben – Szinnyei József életrajzi lexikonában, 14. kötet, 628. hasáb – is az olvasható, hogy Újfalvi „1609-től Hodászi Lukács ref. püspök ellen folytatott gyűlöletes polémiát”.). Igazat kell adnunk a szerzőnek, amikor megállapítja: „Újfalvi meghurcoltatásának, megalázásának és meggyötrésének eseményei aligha tartoznak a magyar református egyház történetének dicsőséges lapjaira.” (6.)

Klaniczay nézetét – Újfalvi „rossz csengésű” neve miatt az 1616-os debreceni énekeskönyvben nem az Újfalvi-féle, hanem a régi, Gönci György-féle előszó szerepel – Ács egyetértőleg idézi: 1602 után „énekeskönyvének szellemi tulajdonát is megvonták” Újfalvitól, és „rossz hangzású neve lekerült a debreceni énekeskönyvek éléről” (7.); „az időközben rossz hírbe keveredett szerkesztő nevét nem volt ildomos kapcsolatba hozni a református egyház egyik hivatalos kiadványával” (9.). Újfalvi nevének „elhallgatásában” azonban megfontolandóak egyéb szempontok is. Az elsősorban lelkeseknek, kántoroknak, énekszerzőknek, valamint az utókornak szóló, irodalmi és egyházi programot megfogalmazó előszónak csak az Újfalvi által felügyelt gyűjteményben lehetett helye (analóg példaként szolgálhat a Szenci Molnár-féle előszó története). Gönci György előszava gyakorlati teológiai megfontolásokból alkalmasabbnak bizonyult egy tágabb befogadói kör számára. Hozzátehetjük még, hogy 1635 körül gyakorlatilag lezárult a korábbi évtizedekre jellemző ún. szerzői vagy szerkesztői gyűjtemények kora, illetve, hogy a korabeli szerkesztők vagy kiadók valamennyi Debrecenben megjelent gyülekezeti énekeskönyvet (Szegedi Gergelyét, Gönci Györgyét vagy Újfalviét) egyformán „debreceniként” emlegették. Újfalvi személye bármennyire szála volt a korabeli református vezetés szemében, nem akadályozta meg a korabeli kiadókat abban, hogy a XVII. század folyamán többször kiadott temetési énekeskönyvében előszavát, sőt nevét is leközöljék. Újfalvi szerkesztménye tehát bármennyi újdonsággal szolgált is, valójában az 1560-as Huszár Gál-féle gyűjteménnyel kezdődő, majd reformátussá vált ún. debreceni énekeskönyv-sorozat részeként

értékelhető. (Ács Pál, más összefüggésben, szintén utal arra, hogy Újfalvi maga is a XVI. századi folyamat részesének tekintette magát, 22.). A régi himnológusokat pedig bizonyára befolyásolta az előszavak végén szereplő Gönci György neve abban, hogy gyakorlatilag szinte minden XVII. századi evangélikus és református énekeskönyvet elneveztek „Gönci énekeskönyv”-nek. De ebben nem Újfalvi szerepének a csökkentése vezérelte őket, hanem az énekeskönyv-történet hiányos ismerete, amely sem a felekezeti jelleget, sem pedig a nyomdai-kiadói szempontokat nem megfelelően értékelte.

Újfalvi a XX. század második felében, elsősorban Csomasz Tóth Kálmán, Keszérű Bálint, Kiss Sándor, Klaniczay Tibor és Schulek Tibor munkái és felfedezései nyomán nyerte vissza a becsületét. Peregrinációs emlékkönyve és debreceni kiadványai alapján ma már a protestáns humanizmus egyik legjelentősebb alakjaként, első bibliográfusként, a debreceni énekeskönyveket alapjaiban megújító szerzőként, a protestáns művelődés megreformálójaként stb. szoktuk emlegetni. (8–10.) Ugyanakkor ma is időszerűek az Ács Pál által feltett kérdések, például hogy a haladás és a konzervativizmus határai hol húzódnak stb. (8.) A szerző híven összegzi a szakirodalom egyház-, irodalom- és eszmetörténeti megállapításait, gondosan kijelöli Újfalvi műveinek, pedagógiai programjának és a néha „eklektikusnak tűnő” gondolatainak európai és hazai előzményeit, valamint eszmetörténeti hátterét (lásd a *Melanchthontól Ramusig* című fejezetet, illetve a Szikszai Fabricius Balázsról szóló részt). (Életének főbb állomásait, gyakorlati teológiai munkásságát jó lett volna röviden ismertetni már a 2. lapalji jegyzetben, számítva a kevésbé járatos olvasókra is.) Újfalvi peregrinációja során „azoknak a barátságát kereste..., akik hittek a protestáns felekezetek közti határok átjárhatóságában és a reformáció eredeti célkitűzéseiben.” (12.) Az eddigi szakirodalom nézőpontját Ács továbbviszi azáltal, hogy ennek a gondolatkörnek a keresését ajánlja az 1602-es énekeskönyvben is.

Az énekeskönyv elemzésével foglalkozik a kísérő tanulmány második része. Ács Pál nem kis feladatra vállalkozott, hiszen az előzményekhez és a hatástörténethez csaknem 1200 gyülekezeti ének és mintegy 72 gyülekezeti és halottas énekeskönyv tartozik. Ács, főként a szakirodalomra hagyatkozva, elemzi az előszót, az énekeskönyv szerkezetét és énekeit, elhelyezi az énekeskönyvet a XVI–XVII. századi gyűjtemények sorában. Az 1602-es debreceni énekeskönyv híres előszavát értékelve, s egyben Klaniczayval vitázva, meggyőzően bizonyítja, hogy Újfalvi a szerkesztés során vallási szempontból értékeli a korábbi énekanyagot, és az „Ecclesia semper reformanda” eszméjét követi. Példákkal illusztrálja, hogy Újfalvi milyen szempontok szerint hagyott el énekeket vagy éppen bővítette és rendezte át a korábbi énekanyagot. Példáit természetesen lehet bővíteni vagy más szempontból megvilágítani. Eredeti vizsgálatra, annak megállapítására, hogy Újfalvi javításainak célja, az énekek „tisztasága” mennyire valósult meg, csak a XVI. századi énekek kritikai kiadása után vállalkozhatnak a kutatók. Addig is minden XVI–XVII. századi énekkutató jó kedvvel gyönyörködhet a tanulmány kiragadott példáiban s értelmezésükben. A megélénkült protestáns szertartásiének-kutatásnak köszönhetően Ács Pál külön fejezetet („Az *graduál mellett*”) szentelhet a graduál-kérdésnek. Nem tartom szerencsésnek, hogy olyan hosszan foglalkozik a szerző annak cáfolatával, hogy a gyülekezeti énekeskönyvet szerkesztő Újfalvi csökkenteni kívánta volna a graduál jelentőségét, hiszen ezt ma már a kutatók egyike sem állítja (30.). Mint minden egyéb énekgyűjtemény-típus, így a graduál esetében is foglalkoztatta Újfalvit egy kijavított változat kiadásának a lehetősége. Hogy ez az énekeskönyv-kiadásnál bonyolultabb vállalkozás lett volna, azt a Keszérűi Dajka János és Geleji Katona István által szerkesztett *Öreg Graduál* (RMNy 1643) mutatja. Talán jó lett vol-

na a graduál-kérdéstől elkülönítve összefoglalni Újfalvi zenei nézeteit, illetve az 1602-es énekeskönyv nótajelzési gyakorlatát. De mindenképpen hasznos, hogy az olvasók bő összefoglalást kapnak a XVI–XVII. századi graduális éneklésről. (Néhány megjegyzés: A *jó-hitű ember* kezdetű Rimay versnek az Újfalvi-énekeskönyvben található változata nem a 102. jegyzetben megadott műben szerepel. Mindenképpen érdemes lenne a zsoltár magán- és a gyülekezeti énekeskönyvben élő változatát egyszer összevetni és elemezni. A Gál-szécsi-gyűjtemény énekei nem szertartási énekek [32.]; az énekeskönyvben nemcsak az II. rész 3a lapon található kottajegyzésként értékelhető dallamjelölés, hanem például az I. rész 87b és a II. rész 7b lapján is [33.]).

Természetesen nem róható fel a szerző hibájául, ha nem tett erőfeszítéseket azért, hogy megismerje a párhuzamosan folyó, s ugyancsak a 2004. évben megjelent munkákat, amelyek kiegészíthették volna az Újfalvi-énekeskönyv utóéletét összegző megállapításokat (Újfalvi szerkesztői koncepciója és tervei, a Szenci Molnár-féle genfi zsoltárok, az 1612-es oppenheimeri énekeskönyv [RMNy 1037/2] és az 1635-ös énekeskönyv kapcsolata ma már részletesebben ismert). Ács a „protestáns vallásegység” eszméjének a hatását látja Újfalvi úrvacsorai énekválasztásában és abban, hogy az előszóban Petrus Martyr Vermiliust idézi. Ezzel új érvekkel megerősíti azt a korábbi feltevést, hogy Újfalvi tevékenysége az egységsülő protestáns énekeskönyv irányába mutat. (Apró megjegyzés: a 175. jegyzetben említett Karasszon Dezső-cikk nem cáfolja az evangélikus és református énekeskönyvek közös hálóbba helyezését, ott ugyanis nem a gyülekezeti énekeskönyvekről, hanem a graduálokról, illetve azok énekeiről esik szó.)

A tanulmányt az énekek bibliográfiai adatokkal bővített mutatója zárja. (A szerző az RPHA-ban található adatokat pontosítja, s 7 gyülekezeti énekekkel növeli az ott található énekszámot. A mutatóba jó lett volna a latin nyelvű énekeket is felvenni.) Az énekeskönyv szerkezete szintén jól követhető: 92 zsoltár, 49 ünnepi, 13 káté, 52 különféle dicséret (és két antifóna), valamint 30 halotti ének (és egy antifóna) található a gyülekezeti és temetési gyűjteményben.

Reméljük, hogy a jövőben további hasonmás kiadások (például az 1593-as *Bártfai énekeskönyvé*) fogják gazdagítani a kutatók, a gyűjtők, az érdeklődő olvasók és – talán – az éneklők könyvtárát.

(A debreceni énekeskönyvek 1602-es kiadásának hasonmása, sajtó alá rendezte Kőszeghy Péter, a kísérő tanulmányt Ács Pál írta, Budapest, Balassi Kiadó, [2004], 166+63 lap. *Bibliotheca Hungarica Antiqua* 38.)

H. HUBERT GABRIELLA

Arany János levelezése (1857–1861)

A kritikai kiadásokat rendszerint a *fontos* ügyeknek kijáró szakmai figyelem kíséri. Minden túlzás nélkül állítható azonban, hogy e megkülönböztetett figyelemhez képest is fel-fokozottan tekinthető várákozás előzte meg az *Arany János Összes Művei* XVII. kötetének megjelenését. Nem csupán azért, mert a Korompay H. János által sajtó alá rendezett *Arany János levelezése (1857–1861)* végre szövegkritikai-filológiai szempontból megfelelően gondozott kiadásban tette hozzáférhetővé Arany levelezésének a címben jelzett évkör ál-

tal határolt teljes szöveggörpuszát (520 levelet), hanem azért is, mert e kötetel indult újra a Sáfán Györgyi halálával a nyolcvanas évek közepén megrekedt Arany-kritikai kiadás. A XVII. kötetnek – a Petőfi-kritikai kiadás harmadik kötetéhez (1997) hasonlóan – a megoldandó textológiai és filológiai problémák mellett egy rendkívül összetett tudományszervezési, sőt tudományetikai kérdéssel is szembe kellett néznie: miként folytatható (folytatható-e egyáltalán) az elődök áldozatos munkálkodása, mit lehet kezdeni jelentős és megkerülhetetlen tudományos hagyatékukkal? Egy ilyen hagyaték persze nem egyszerűen összegyűjtött adatállományként vár a felhasználásra, hanem módszertani elvek, távlatos koncepciók, szöveggondozási és kiadástechnikai eljárások összetett rendszereként készíten szakmai állásfoglalásra. Az Arany-kritikai kiadás folytatására vállalkozó munkaközösségnek tehát azzal a metodikával és szabályrenddel kellett szembesülnie, amelyet a Sáfán Györgyi által 1975-ben és 1982-ben sajtó alá rendezett XV. és XVI. kötetek alakítottak ki. Az e kutatási és kiadási tradícióhoz való viszony tisztázását a XVII. kötet *Bevezetése* végzi el, amely leszögezi: „A több évtizeddel ezelőtt elkezdett munka folytatása az eddigi módszerek felülvizsgálatával is járt.” Talán nem érdektelen szemügyre venni e „felülvizsgálat” eredményeit.

A legsúlyosabb, a folytatás új koncepcióját a leginkább meghatározó döntésnek az tekinthető, hogy a XVII. kötet immár jóval szűkebben húzza meg az Arany-levelezés kritikai kiadásának (szöveg)határait: egyfelől nem közli a családtagok levelezésének vonatkozó görpuszát („Arany János levelezésének kritikai kiadása nem alakulhat át az Arany-család leveleinek kiadásává”); másfelől elhagyja, illetve a *Jegyzetek*be menti át azokat a filológiai és könyvészeti adatokat, amelyeket a XV. és a XVI. kötet az *Adattár*ban gyűjtött össze („Nem folytathattuk azt a szándékot, amely egy új Arany-életrajz összes, a kötetben szereplő személyek és a költő viszonyához kapcsolódó adatának összegyűjtésére és közzétételére irányult. [...] Nem tekintettük kötetbeli feladatunknak az Arany-művek teljes korabeli bibliográfiájának elkészítését vagy a költő és a sajtó kapcsolatának feldolgozását”). E szerephez feladat kijelölés arra a kutatói felismerésre vezethető vissza, amely szerint a Sáfán Györgyi-féle elveket követve immár olyan (megoldhatatlannak látszó) problémák állhatnak elő, amelyek a XV. és XVI. kötet sajtó alá rendezése során még nem voltak beláthatóak vagy nem tettek szükségessé restriktós döntéseket. Egyetlen példa: a XV. és a XVI. kötet összesen négy családi levelet közöl Függeléként; a XVII. és a készülő további két kötetnek viszont – e hagyományt követve – a felnőtté váló Arany László teljes levelezését is közölnie kellene. A textológus a lehetőségek és a korlátok felmérésével (máshogy fogalmazva: a kritikai kiadásra rakódott kiegészítő funkciók következetes leválasztásával) ugyan lemond a filológiai teljesség igényéről, ám ezt az – oly vonzó – illúziót elvesztve visszanyer valami nagyon fontosat: a szakszerűen körülhatárolt feladat elvégezhetőségének bizonyosságát. Az előzményeket illetően a XVII. kötet tehát határozott álláspontot képvisel: az a „tiszteltre méltó törekvés”, amely a levelezés kritikai kiadásában „a *Petőfi napjai* és a *Petőfi-adattár* kötetéhez hasonló vállalkozást, egy Arany-enciklopédia alapjait kívánta megvalósítani”, nem csupán „túlzottan megterhelne a kiadást”, de „kivihetetlen” is. A recenziens úgy véli, éppen ez a határozott álláspont alapozta meg az Arany-kritikai kiadás folytatását (folytathatóságot) és teremti meg a belátható időn belüli lezárás esélyét.

A Korompay H. János által irányított munkaközösségnek a XV. és a XVI. kötetben érvényesített szöveggondozási és -közlési elvekhez való viszonyát is ki kellett alakítania. A XVII. kötet *Bevezetése* ezt úgy teszi meg, hogy a Sáfán Györgyi által tizenkét pontban összefoglalt textológiai regulákat (*A szövegek közlésének szempontjai*) példaszerű alaposág-

gal, pontról pontra haladva veszi szemügyre. Rögtön az első pont – „Minden levelet teljes egészében közlünk” – felveti a *levél* fogalmának az újragondolását. Egy jól használható definíció persze mindig önkényes (ám kellően argumentált) döntés eredményeként áll elő. A XVII. kötet például – praktikus megfontolásokból – nem tekinti levélnek a szerkesztői üzeneteket, illetve a névjegyeket és meghívókat (legfeljebb akkor, ha „kéziratos üzenetet is tartalmaznak”), és az elkerülhetetlen következetlenség veszélyére hivatkozva eltekint a „hivatalos levelek” és a „magánlevelek” megkülönböztetésétől. Ha arra gondolunk, hogy Arany leveleiben milyen szétválaszthatatlanul fonódnak egybe mondjuk a Kisfaludy Társaság elnökeként, a szerkesztőként, a pályatársként, vagy éppen a barátként való megszólalás szövegei, akkor csak üdvözölhetjük ezt a lépést. (Még akkor is, ha ez a belátás a praxis terén csak meglehetősen korlátozottan érvényesülhet: a XVII. kötet az évkörébe tartozó „hivatalos leveleket” csak akkor közli, ha kiadatlanok, illetve ha a XIII. és a XIV. kötetben hiányosan jelentek meg.) A *Bevezetés*nek arra a kérdésre is választ kell adni, hogy mit tekint *teljes* levélnek. Az persze nyilvánvaló – XV. és a XVI. kötet is ezt az elvet követi –, hogy a kritikai kiadásnak figyelmen kívül kell hagynia Arany László nevezetes kék zárójeleit és átirásait. Mivel a XVII. kötet megjelenése előtt az Arany-levelezés vonatkozó része jórészt Arany László kiadásában (*Arany János levelezése író-barátaival, I–II*, Bp., 1888–1889) volt hozzáférhető, a sajtó alá rendezőnek e meghatározó jelentőségű edíció szöveggondozási elveivel is szembesülnie kellett. Korompay H. János *A kegyeletos fiú textológiája* (Az *Arany János-levelek kiadástörténetéhez*) című tanulmányában végzi el ezt a feladatot. (Megjelent: *A két Arany. Összehasonlító tanulmányok*, szerk. Korompay H. János, Bp., 2002; korábbi változata: *Arany László zárójelei* (*Arany János levelezésének textológiájához*), Holmi, 2000, 60–63.) Az áttekintő igénnyel készült és gazdag példatárra hivatkozó tanulmány megállapítja, hogy „a teljességre törekvő és – lehetőség szerint – betűhív közléssel szemben” Arany László – akkor nagyon is méltányolható okokból ugyan, de – „válogat, kihagy és helyenként átjavít”. Ennek az eljárásnak pedig nem csupán az lesz a következménye, hogy az *Arany János levelezése író-barátaival* „fölerősíti az egyre jobban kibontakozó Arany kultuszt és idealizálja a barátságokat”, hanem az is, hogy „sem Arany, sem levelezőpartnerei nyelvére nézve nem nevezhető hiteles forrásnak”. A kritikai kiadás viszont a teljes szöveggorpuszt közli: olyan értelemben is, hogy összegyűjti és megjelenteti az Arany László-féle kiadásból hiányzó (részben kiadatlan) leveleket, és olyan értelemben is, hogy a levelek teljes (kihagyásoktól és átirásoktól mentes) szövegét adja közre.

A teljesség-problémának ezzel azonban csak az egyik (az egyszerűbbnek látszó) oldala rendezhető megnyugtatóan. A *Bevezetés* nagyon is indokoltan veti fel a kérdést: a levél *teljes* közlésének normája megköveteli-e az (utólagos) rájegyzések, a címzés, vagy éppen az esetleges melléklet(ek) főszövegben (és nem jegyzetben) való elhelyezését? A kérdésre a *Bevezetés* következetes, ám korántsem problémamentes választ ad: a XV. és a XVI. kötet gyakorlatától eltérő módon mind a rájegyzések, mind a címzés, mind pedig a mellékletek (Arany mellékelt verskéziratai kivételével és itt ki nem fejtett „indokolt esetektől eltekintve”) a *Jegyzetek*be kerülnek. A választott eljárás – nevezetesen a címzésnek és a mellékleteknek a levélről való elkülönítése – a levelezés (irodalomtörténeti) *forrásként* való kezelésére enged következtetni. E szemléletmód szakmai legitimitása persze nem vonható kétségbe, ám megjegyzendő, hogy elsősorban olyan olvasókat feltételez, akik az Arany-levelezésre mint eminens adatszolgáltató szöveggorpuszra tekintenek, azaz a levelek forrásként való kiaknázásában érdekeltek. A XVII. kötet valóban *kincseshányja* az Arany nagykőrösi tanárkodásával, Szalontához való viszonyával, Pestre költözésével, Kisfaludy társasági el-

nökségével, a *Szépirodalmi Figyelő* szerkesztésével, a Kazinczy-centenárium előkészületeivel, az akadémiai ünnepség lefolyásával, a centenáriumi ódapályázat történetével, a Széchenyi-óda keletkezésével, a Shakespeare-fordítás intézményesülésével, vagy éppen *Az ember tragédiája* textológiájával kapcsolatos adatoknak; mint ahogy páratlan dokumentuma annak a barátságának is, amely Aranyt Csengery Antallal, Gyulai Pállal, Lévy Józseffel, Szász Károllyal, Szemere Miklóssal és elsősorban Tompa Mihállyal fűzte össze.

Ha azonban a levelet nem az adatszolgáltatás eszközeként, hanem olyan kommunikációs aktusnak tekintjük, amely az identitásképzés (kitüntetett) helyeként funkcionál – ahogy erre újabban Hász-Fehér Katalin tett javaslatot *Levélirodalom és irodalomtörténet-írás* című tanulmányában (It, 2003/1.), és e javaslat szóba került az „*Et in Arcadia ego*”. A klasszikus magyar irodalmi örökség feltárása és értelmezése című konferencia egyik kerekasztal-beszélgetésén is –, akkor a címzések és a mellékletek leválasztása kérdéses eljárássá válik. A címzés és a melléklet ugyanis szerves részei annak a kommunikációs szituációnak, amelyben a felépített (illetve a folyamatosan épülő és módosuló) levélírói/címzetti identitások interakcióba lépnek egymással. Bár a szokványosan formális (pontosabban az identitásképzés szempontjából indifferensnek mutatkozó) címzések aránya az Arany-levelezésben (is) magas, ez nem indokolhatja a *Jegyzetek*be való utalásukat. Amikor például Medgyes Lajos 1860. december 20-án kelt levelét „Arany Jánosnak a nemzet ünnepelt költőjének” küldi, amikor Szemere Miklós „Tekintetes Arany János Úrnak barátilag” címzi levelét (1861. december 10.), vagy amikor Arany a „Tekintetes Dr Toldy Ferencz Urnak, a Magyar tud. Akadémia rendes Tagja s Titoknokának stb. mély tisztelettel” címmel él (1860. május 26.), akkor nyilvánvalóan identitásképző műveletet hajt végre: megalkotja a címzett figuráját, és ezzel együtt kijelöli a saját (az adott pragmatikai szituációban előálló) viszonyát is a címzethez. Könnyen belátható, hogy a levélmellékletek ugyancsak hozzájárulnak az identitásképzéshez. Szemere Bertalan 1857. március 31-én kelt levelétől például éppúgy elválaszthatatlanok a versmellékletek, mint ahogy Szathmáry György levelétől (1859. február 20.) „a’ hon’ koszorús éneklőjét” dicsőítő latin nyelvű költemény. A mellékletek tekintetében egyébként nehezen követhető a XVII. kötet gyakorlata. Az nyilvánvaló, hogy Arany mellékelt költeményei vagy *Az ember tragédiájához* írott jegyzetei csakis a főszövegben kaphatnak helyet (ez a megkülönböztetés egyébként ismételtelen a levél forrásként való szemléletére utal). Nem világos ugyanakkor, hogy ha Szemere és Szathmáry fent említett költeményei a *Jegyzetek*be kerültek, akkor például a Tisza Lajosné Teleki Julianna 1857. december 6-án kelt leveléhez csatolt névjegyzék, vagy a Rozvány György által 1861. december 2-án Aranyra küldött *Rákóczy kesergője* miért a főszövegben olvasható.

Úgy tűnik tehát, hogy a címzések és a mellékletek közlését illetően érdemes lett volna a XV. és XVI. kötet gyakorlatát megőrizni. Ugyanakkor a XVII. kötet a textológia újabb tapasztalatait hasznosítva számos esetben egészíti ki, pontosítja és korrigálja a Sáfrán Györgyi által pontokba szedett szabályrendszer (olykor már a maga korában is vitatható) elemeit. Csak üdvözölni lehet például a XVII. kötet szigorú, ám nagyon is gyakorlatias alapelveit a *betűhív* közlést illetően: „A betűhív közlés legyen, ha lehet, valóban betűhív: úgyszemint lehet teljesen az.” Ennek az alapelvnek az érvényesítése, amely egyfelől például a hiányjel és a mássalhangzók régies kettőzésének megtartásában, a levelek formai egységesítésétől való tartózkodásban mutatkozik meg, másfelől a betűhív átírás korlátainak tudomásulvételével (így a mai helyesírástól eltérő elválasztás és az őrszó jelzéséről való lemondással) jár együtt, nem csupán a XV. és XVI. kötet gyakorlatával áll szemben, de *Az irodalmi szövegek kritikai kiadásának szabályzatától* (1988) való eltérést is eredményez. Ugyanakkor

kor ez az eljárásrend összhangban van az irodalmi szövegek tudományos kiadásának új alapelveivel (lásd It, 2004/3.). A betűhív közlésnek az a rendszere és technikája, amelyet – átgondolt döntés eredményeként – a XVII. kötet alkalmaz, több mint működőképes: *meggyőzően* működik. Alapvetően fontos változtatás a *Jegyzetek* „textológiai jellegű megjegyzésekkel” való kibővítése, hiszen az ilyen adatok – ahogy a *Bevezetés* megállapítja – „csaknem teljesen hiányoznak” a megjelent kötetek jegyzetanyagából. Nem hagyható említés nélkül, hogy a *Jegyzetek*ben felhalmozott ismeretanyag mind mennyiségi, mind minőségi szempontból lenyűgöző. A recenziens erről úgy győződött meg, hogy az általa behatóbban ismertnek vélt tematikához, nevezetesen a Kazinczy-centenáriumhoz és a centenáriumi ódapályázathoz kapcsolódó jegyzeteket vizsgálta át tüzetesebben: a recenziens jelenti, hogy nagyon sokat tanult. A recenziens a XVII. kötettel való ismerkedése közben *egyetlenegy* filológiai pontatlanságra lett figyelmes, mégpedig a 876. számú levél jegyzetében, ahol többek között az alábbi adat található: Lévay József „1860-tól Borsod vm. aljegyzője, 1861-től alispánja”. Lévay valóban aljegyző volt „az 1860–61-ik évi alkotmányos rövid interregnum alatt” (ahogy *Visszatekintés* című önéletrajzában olvasható), de aztán visszatért a tanári pályára, majd 1865-től főjegyzői megbízatást vállalt, az alispáni tisztelet pedig csak 1894 végétől töltötte be – szűk egy éven át, lemondásáig.

„Vállalnunk kell azt – olvasható a *Bevezetés*ben –, hogy ha különbözünk, tudatosan különbözzünk az előzményektől, úgy, mintha mi kezdenénk el, legalábbis ilyen szempontból, a levelezés kritikai kiadását.” A XVII. kötet a folytatás és a változtatás kényes egyensúlyát megtartva, ám mégis nagyon határozottan igazítja hozzá az Arany-levelezés kritikai kiadását az ezredforduló tudományos-szövegkritikai elvárásaihoz. Az impozáns textológusi és filológusi teljesítményként megszülető XVII. kötet azt is előrevetíti, hogy a Korompay H. János irányításával folyó és az OTKA által támogatott műhelymunka eredményeként nem csupán a levelezés kiadása (a XVIII. kötetet Új Imre Attila, a XIX. kötetet Korompay H. János rendezi sajtó alá) fejeződhet be néhány éven belül, de Arany lapszéli jegyzeteinek közreadásával (a XX. kötet anyagán Hász-Fehér Katalin dolgozik) a kritikai kiadás is lezárulhat. Hogy aztán – mindannyiunk reményei szerint – újra kezdődjék a költemények sajtó alá rendezésével. (*Arany János Összes Művei*, XVII. Sajtó alá rendezte Korompay H. János, Budapest, Universitas, 2004, 1181 lap, 3674 Ft.)

PORKOLÁB TIBOR

Madách Imre: *Az ember tragédiája* Dramai költemény. Szinoptikus kritikai kiadás Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Kerényi Ferenc

Az ember tragédiájának új kritikai kiadása túláradó adatgazdagságú, textológiai, filológiai és irodalomtörténeti szempontból is egységesen magas színvonalon kiértékelt és prezentált munka, a sajtó alá rendezés szakmai és a technikai munkálatok koordinálásának szervező feladatát egyaránt magára vállaló Kerényi Ferenc irodalomtörténeti életművének egyik csúcspontja. A kiadás egyszerre egyszemélyes vállalkozás és csapatmunka: egyesíti magában a magányos vállalkozások előnyét jelentő ügyszeretetet és felelőssé-

get, és a csoportos munka erősségét jelentő módszertani és adatgyűjtésbeli potenciált. Az előbbi dr. Wohlrab József igazságügyi írásszakértő nélkülözhetetlen technikai közreműködésére, az utóbbi Praznovszky Mihály recepciótörténeti gyűjtőmunkájára vonatkozik, amelyre a kiadás e tekintetben támaszkodik.

Az apparátus textológiaiilag legjelentősebb, módszertanilag és a megbízhatóságot tekintve túlzás nélkül korszakos jelentőségű része a kriminalisztikai eszközökkel végzett írásszakértői vizsgálat eredményeinek bemutatása. A vállalkozás létjogosultsága aligha igényel igazolást azoknak a régóta húzódó irodalomtörténeti diszkusszióknak a fényében, amelyek „Madách Imre fő művében az elsődleges szövegezést, a szövegben fellelhető javítások tartalmát, Arany János közreműködésének mértékét” (709.) vitatják. A kriminalisztikai módszerekkel végzett írásszakértői vizsgálatok irodalomtörténeti felhasználására Kölcey-versek és a *Buda halála* kéziratának esetében került sor korábban. A jelen, jóval nagyobb ambíciójú vállalkozás teljes sikerrel járt: a Madách Imre, illetve az Arany János kezétől származó írásnyomokat maradéktalanul sikerült elválasztani egymástól. Wohlrab József tanulmánya színekre bontva és javítástípusok szerint elkülönítve is, de összesített táblázatban is közli a Madách és Arany János által a tisztázott, egyetlen kéziraatra rávezetett változtatásokat. Madách 825-ször, Arany 5718-szor javított valamit a kéziraaton.

Kerényi Ferenc a szakértői vizsgálatok konklúzióit a *Madách Imre és Arany János helyesírásáról* című fejezetben vonja meg. Összegzése értelmében Arany János javításainak 74,3%-a helyesírási jellegűnek nevezhető, 22,91%-a „technikai szerkesztés céljait szolgálja”, és csupán 2,79%-a a lexéma terjedelmét meghaladó tartalmi módosítás (725.).

Ezek az arányszámok (és maguk a szinoptikus szövegben immár hiánytalanul és áttekinthetően közzétett javítások) egyfelől nyilvánvalóvá teszik, hogy a *Tragédia* eszmei koncepciója egyedül Madách érdeme és teljesítménye. Első változatában is megállt önmagában és önmagáért. Ennek bizonyítása a jelen kiadás egyik legfontosabb eredménye.

Másfelől Kerényi fejtegetéseiből az is kiviláglik, hogy mind a „helyesírási jobbításnak” tekinthető beavatkozások, mind pedig a „tartalmi módosítás” kategóriája olyan kvantitativ (morfológiai) kritériumon alapul, amely az írásszakértő és a textológus számára jól megragadható, s ezért egy kritikai kiadás keretében alkalmazható és alkalmazandó ugyan, ám valójában csak előfeltétele annak, hogy a kéziratot átfésülő Arany János motívumaihoz, dilemmáihoz, s eljárásának elveihez és gyakorlatához elemzően hozzáérhessünk. Arany, kétségkívül, kisebbrészt a szókészlet bizonyos elavult vagy tájnyelvi elemeit változtatta meg a köznyelvi alak javára, ám igazi problémája a metrum volt. S e ponton mutatkozik meg a helyesírási, illetve tartalmi javítás fogalmának kényszerűen formális volta. Hiszen a helyesírás javítása gyakran a hangzók hosszúságát, s így a jambust érinti, és hasonlóképpen az átfogalmazások téje sem egyéb, mint egy verselés szempontjából járhatatlan keréknyom megkerülése egy másfelé taposott szóösvényen. Ha innen nézzük, a 2,79 százalék nem is olyan csekély: 150-160 jó sor ugyanannyi sikerületlenebb helyett, amelyhez hozzájárulnak a helyesírásiként kategorizált változtatások metrikai velejárói. Ezért aligha kétséges, hogy a *Tragédia* első változata, az eszmei kiérleltség ellenére, magas színvonalú irodalmi alkotásként nem állhatott volna meg a hagyományban Arany segítségével.

Kerényi maga is kitér Madách jambusi és Arany jambikus metrikai normájának megkülönböztetésére, illetve utal arra, hogy sajtó alá rendezőként be „kellett” vezetnie a ritmikai szövegromlás fogalmát (729.). A *Tragédia* kutatásának egyik legizgalmasabb és legtöbbet ígérő területét jelenthetik a jövőben a kínálkozó poétikai-metrikai vizsgálatok a jelen kritikai kiadás alapján.

Az írásszakértő által azonosított ezernyi változtatás a *Tragédia* most közrebocsátott szinoptikus szövegén jelenik meg.

Az *ember tragédiájának* mostani, második kritikai kiadása nem egy, hanem két teljes szöveget tartalmaz. A páros oldalakon szinoptikus kiadásban olvasható a kézirat három, illetve a Madách életében megjelent két kiadás (1861 és 1863) szövegállapota. Mivel a rekonstrukció elsődleges tétje Arany János szerepének és szövegjavításainak végleges és megnyugtató tisztázása, s az eredmények megismertetése volt, ezért e célt szolgálja a tipográfia is. Az áttekinthető és logikus textológiai jelölések nyomon követése nélkül is kiugranak a szövegből Arany János kapitálissal szedett javításai. Míg a szinoptikus módszer vállalásával Kerényi a modern textológia eszközeivel él, addig a páratlan oldalakon olvasható, úgynevezett „megállapított” szöveg a hagyományos szövegkiadási elveket ötvözi a nemzeti irodalmi szövegkincs e kiemelkedően fontos darabja iránti egyszerűető alázattal. Tartva magát az utolsó kéz elvéhez, alapszövegnek az 1863-as szövegállapotot fogadja el, s ezt javítja tovább, szinte kivétel nélkül mindig létező szövegelőzményre támaszkodva, első sorban extratextológiai (szemantikai és metrikai) szempontok alapján. Kerényi a szerzői szándék értelmezésekor Madách kinyilvánított szándékából indul ki: a szerző ismeretesen szabad kezet adott Arany Jánosnak, illetve Szontagh Pál és Szász Károly javaslatait is megfogadta általában. Vagyis Kerényi az autográf duktus mint elsődleges bizonyíték elfogásától elszakadva tekinti Madách szerzői szándékának is a szöveg minél művészebb megformálását. Kerényi elfogadja aényt, hogy *Az ember tragédiája* a verselés tekintetében kollektív munkaként vált a magyar és az egyetemes irodalomtörténet klasszikusává.

Kerényi e monumentális vállalkozása már jóval azelőtt megkezdődött, hogy napvilágot láttak volna azok a művek, amelyekkel szemben, immár a jelen kiadás *Előszavában*, polemikusan is kénytelen volt meghatározni a maga céljait. Az *Előszó* a *Tragédia* kiadástörténetének összefüggésében helyezi el a szinoptikus kritikai kiadást, ezen belül hangsúlyosan utalva a mű Striker Sándor-féle kiadása, az Arany-féle javítások nélkül publikált és értelmezett szöveg kapcsán kibontakozott vitára (BUKSZ, 1997).

E polémia túlmenően is, a kiadás egészében érvényesül a kritikai edíciók eredendő célkitűzése: a szakirodalmi eredmények rostája azzal együtt is, hogy Kerényi maga, feltétlenül helyeselhetően, nem alakítja át vitacikkeké az egyes vonatkozások taglalását. A *Tragédia* kettős szövegét kísérő kritikai apparátus a kritikai kiadások szokásos jegyzetanyagánál jóval bővebb terjedelemben és szinte mindenre kiterjedő részletességgel foglalkozik a művel. Nem csupán tájékoztat, megkönnyítve az olvasást, hanem az apparátus részfeszetei vitás szakirodalmi kérdésekben fogalmaznak meg új álláspontot. A *Szövegkritikai dokumentumok* című rész az Arany–Madách- és a Szász Károly–Madách-levelezés alapján ad számot Arany és Szász javításairól, illetőleg javítási javaslatairól. (A szinoptikus szövegben az egyes szóban forgó helyeken jelzés utal arra, hogy a levelezésben érintik a kérdéses sort.) A *Vázlat, jegyzetek?* című egység a Petőfi Irodalmi Múzeumban őrzött egy főlíónyi szöveggel foglalkozik, amelyet Gyulai Pál kiadása óta a mű „vázlat”-ának szoktak nevezni. Kerényi ezzel szemben igazolja, hogy nem vázlatról van szó, hanem egy általa „munkalap”-ként meghatározott kísérő dokumentumról, amelyen Madách „a készülő mű legfontosabb adatait” rögzítette, és „az arányok ellenőrzését” (651.) végezte el. A mű kidolgozását segítő vázlatokat, feljegyzéseket ellenben Madách megsemmisítette. A *Kézirat* című alfejezetben Kerényi Ferenc egyfelől kifejti az egyetlen kézirat állapotaira utaló K és K1 definíciót. A K a tisztázata, a K1 az első (Szontagh Pál előtti) felolvasást követő Madách- és az Arany-javításokat magában foglaló, a K papírján és szövegén megmutatkozó állapot:

„a két verzió egymás mellett, pontosabban egymáson jelenik meg” (653.). E rövid rész legfőbb kritikái hozadéka annak kimondása, hogy a kitűnő Madách-kutató Horváth Károly 1973-as fakszimile kiadása (azzal az állásponttal szemben, amelyet maga Horváth Károly 1984-es monográfiájában is képviselt) „kutatási célokra teljességgel alkalmatlan” (652.). A *Keletkezéstörténet* című egység kritikailag értékeli, és legendákként leleplezve félreterdzi a keletkezéssel kapcsolatos azon adalékokat, amelyek jóval Madách halála után kerültek nyilvánosságra, már a *Tragédia* sikertörténetének idején. Ezen túlmenően cáfolja a mítoszt, hogy Bory Lászlónak köze lett volna a *Tragédia* szövegének megformálásához.

Kerényi jegyzeteiben különválasztja a kézirat fogadtatástörténetét a nyomtatott kiadások recepciójától, amelynek eseményeit a szerző haláláig követi. A *Kézirat fogadtatása* című alfejezet azt a vélekedést cáfolja, hogy Jámbor Pál lett volna a *Tragédia* első közönsége. A *Kiadástörténet* című rész tanulmány igényű rekonstrukció és új értékelés Arany János motívumairól a *Tragédiának* és szerzőjének felkarolásában. Kerényi az Arany-féle rokonszenv és segítőkészség realisabb mozgatóit keresi, szemben Sötér István idestova negyvenéves eszmetörténeti argumentumaival, aki szerint Arany János magatartásának oka az lett volna, hogy Arany egyfelől ekkoriban „maga is a dantei, a shakespeare-i értelemben felfogott, általános igazságokra irányozta már tekintetét”, illetve Széchenyi-ódájában maga is a népies-nemzeti és a nemesi irányzat kiegyenlítésének esélyeit kereste. Az új rekonstrukció szerint Arany Jánosnak mint a Kisfaludy Társaság igazgatójának éppenséggel kapóra jött a *Tragédia*: „Madách terjedelmes kézírata nemcsak az 1861. évi illetmény-példány adósságát róttá le, de jelentős és eredeti művel, szerzőt avatva toborzott volna új pártolókat a Társaságnak” (666.). Kerényi másfelől utal arra, hogy Aranyt mint költőt egyrészt a maga Petőfítől kapott elismerésének viszonzása-visszafizetése motiválhatta, illetőleg a *Tragédiában* leginkább azt a tényt értékelte nagyra, hogy a Petőfi-epigonokétól radikálisan eltérő irodalmi irányt képviselt. Arany János, amint azt a sajtó alá rendező kiemeli, „ezeket az érdekeltségeit mindvégig egyensúlyban tudta tartani, ráadásul a mű és a szerző javára” (667.). A mű megjelenési dátumaként Kerényi megvédi az újabb felvetésekkel szemben az 1862. január 12-iki dátumot.

A *Megjelenés a szerző életében* című fejezet a tiszteletpéldányok, a honorárium, és az 1863-as kiadás előtt eszközölt szövegjavítások kérdéseit érinti. A *Fogadtatás* című rész a szerző életében nyomon követhető recepcióval foglalkozik, beleértve a fogadtatásba az irodalmi kultusz kezdeteit is. A sajtó alá rendező e helyütt Praznovszky Mihály kutatásainak kiindulópontja alapján rekonstruálta a fogadtatástörténetet. Kerényi figyelme kiterjed az első kiadást megelőző, illetőleg a korban publikált formában nem megjelenő értékelésekre is. Az előbbi a Kisfaludy Társaságban tartott felolvasás testimóniumait jelenti, az utóbbi esetében pedig irodalmi nagyjaink magánlevelezéséből gyűjtötte ki a *Tragédiára* vonatkozó értékelő megjegyzéseket. Az egymással szembesített dokumentumok élesen rávilágítanak a *Tragédia* fogadtatásának bizonyos ellentmondásaira. Toldy Ferenc, Greguss Ágost vagy Csengery Antal előszóban dicsérték ugyan a művet (Greguss a Kisfaludy Társaság titkári jelentésében is), ugyanakkor a *Tragédia* sokkal szűkkeblűbben ítélte meg Gyulai, Csengery, Greguss és Erdélyi János egymás közti, Erdélyi kritikájára reflektáló levelezésében. Kerényi Ferenc ezen túlmenően kifejezetten felhívja a figyelmet Toldy Ferenc hallgatására. A fogadtatástörténet e sajátosságai, melyeket Kerényi az eddigi problémafelvetéseknél jóval élesebben exponált, a kritikai kiadás keretein túlmutató irodalomtörténet-szi értelmezés és értékelés után kiáltanak. A magyar irodalom talán leghíresebb művének felemás elismerése megjelenésének idején olyan jelenség, amellyel mind a XIX. századkö-

zép irodalmi közvéleményének és tekintélyviszonyainak, mind pedig irodalmi kánonképződésének összefüggésében az eddigi megközelítéseknél alaposabban számot kell vetni.

A *Fordítások, külföldi recepció* című fejezetben a sajtó alá rendező új adalékokkal tud előállni a szerző életében megjelent teljes, idegen nyelvű fordítás és általában a fordítások számának tekintetében. Az apparátust e tekintetben az illusztrációk és a színpadra állítási tervek számbavétele teszi teljessé.

A *Tárgyi magyarázatok*ban Kerényi Ferenc széles irodalmi ismeretek birtokában biztosítja a háttértudást a *Tragédia* egyes nyelvi fordulatainak, bibliai és egyéb utalásainak, illetve okadatolható történeti és tudományos forrásainak azonosításához és megértéséhez. Kettős kontextusban jegyzetel, amennyiben nemcsak a szöveghez kötődik, de a *locus* szakirodalmi problémahagyományára is tekintettel van.

A tárgyi jegyzetapparátus alapján a korabeli liberális közvélemény szokásos tudományos és publicisztikai olvasmányaiból tájékozódó Madách képe bontakozik ki előttünk. A párhuzamok, utalások, áthallások sora persze bővíthető volna. Az igazságok időbeli relativitásáról szóló konstantinápolyi elmélkedés (VII. 240–244. sor, 249.) Benthámhoz, Lucifer tirádája a londoni színben a „zilált” forgatagban észrevehető rendről (XI. 543–549. sor, 461.) a láthatatlan kéz Adam Smith-i teóriájához, s az alapötlet, a történelem mint eszmei egész ellentétek egymást váltó során keresztül való megértése és elbeszélése Guizot-hoz köthető – talán. Mint ahogyan számos más szóba jöhető párhuzam esetében sem tud a kutatás túljutni, források híján, a hipotéziseken. A könyvtárjegyzék, mint általában, úgy Madách esetében is hol perdöntő lehet, hol csupán iránymutató szerepet tölthet be, hol pedig egyenesen zsákutcába terelheti a vizsgálatokat.

A Kerényi–Striker-vita konkrétumaira tekintve arról van szó, hogy a kritikai kiadás bizonyította, nincs semmi szövegalapja annak a hipotézisnek, hogy Arany János a maga rivális világnézetét ráerőltette volna Madách művére. Annak az alapkérdésnek a tisztázása azonban, hogy a *Tragédia* tervének etikai alapzatául a Striker Sándor által feltételezett madách-i kantianizmus szolgált volna, döntően kívül esik a filológia illetékességi körén. Meglehet, megvolt *A tiszta ész kritikája* Madách könyvtárában (megvan), és kinyílhat „magától” a könyv a kutató kezében akárhányszor a tiszta értelmi fogalmak kategóriatáblázatánál, e tény Madách és Kant fogalmainak és kategóriáinak a viszonyáról az égvilágon semmit nem közöl, se *pro*, se *contra*. Kerényi Ferenc mostani *Tragédia*-kiadása számos efféle alapkérdés vizsgálatának feltételeit teremti meg az irodalom- és esztétörténészek számára.

A jegyzetanyag szinte minden tekintetben mintaszerűnek mondható. Recenzens a Ciceró-mű, a *Somnium Scipionis* címének hibás említését („Somnus Scipionis”, 733., 787.), és Madách ugyanazon levélrészletének két, egymással nem azonos idézését (662., 664.) hozhatja fel olyan apróságok gyanánt, amelyeket az esetleges új kiadásoknak korrigálniuk kell.

Kerényi Ferenc e műve (mint ahogy eddigi életműve is) azt bizonyítja, hogy a nemzeti hagyomány irodalmi szövegtörzskének jelenlegi feldolgozottsági fokán a textológia és a filológia, kritikai interpretációként fellépve, lényegileg képes formálni és gazdagítani az irodalomtörténeti főirány vitáit és belátásait.

(A mű kéziratának írásszakértői vizsgálatát végezte Wohlrab József, Budapest, Argumentum, 2005, 812 l., 4500 Ft.)

GÁNGÓ GÁBOR

Köszönet

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság vezetősége
az IRODALOMTÖRTÉNET szerkesztői nevében köszönetet mond
mindazon tagjainak, akik személyi jövedelemadójuk 1%-át
a társaságnak felajánlották.

A 2004. évben befolyt 185 370 Ft összeget teljes egészében
az IRODALOMTÖRTÉNET című folyóirat megjelentetési költségeire
használjuk fel.

Számunk szerzői

BARÁTHY GYÖRGY egyetemi hallgató, Színház- és Filmtudományi Egyetem

GÁNGÓ GÁBOR tudományos főmunkatárs, MTA Filozófiai Kutatóintézet

HUBER BEÁTA doktorandusz, ELTE BTK

H. HUBERT GABRIELLA doktorandusz, ELTE BTK

IMRE ZOLTÁN tanársegéd, ELTE BTK

PORKOLÁB TIBOR docens, Miskolci Egyetem

RADNÓTI ZSUZSA dramaturg, Vígyszínház

SPIRÓ GYÖRGY író, docens, ELTE BTK

SZÉKELY GYÖRGY nyugdíjas színháztörténész

A kiadásért felel Praznovszky Mihály

Műszaki szerkesztő Ruttkay Helga

Tördelte Somogyi Gábor

Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben

Felelős vezető Balogh Mihály

HU ISSN 0324 4970

Ára számonként: 300 Ft
Előfizetés egy évre: 1200 Ft

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 303-3440
További információ: 06 80/444-444
Előfizethető átutalással a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra
Vidéken előfizethető a postahivataloknál és a kézbesítőknél
Külföldi előfizetés a Hírlapelőfizetési Irodában
Példányonként megvásárolható
a Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1.),
a Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba)

IRODALOMTÖRTÉNET

Bárdos József, Bárdos László, Fenyő D. György,
Kenyeres Zoltán, Lénárt Tamás, Marno János,
Osztroluczky Sarolta, Schein Gábor, Schiller Róbert,
Szőke György, Szörényi László



2005/4.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával



E számunkhoz külön támogatást nyújtott
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma a József Attila Emlékévből



2005. LXXXVI. évf., 4. sz.

Új folyam XXXVI. évf., 4. sz.

Főszerkesztő: SCHEIN GÁBOR

Szerkesztőség és kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba
Telefon/fax: 266-4903

Szerkesztőbizottság
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,
IMRE LÁSZLÓ, KABDEBÓ LÓRÁNT, KENYERES ZOLTÁN, KERÉNYI FERENC,
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN, KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,
NÉMETH G. BÉLA, NÉMETH S. KATALIN, POSZLER GYÖRGY,
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, ROHONYI ZOLTÁN, SZIGETI LAJOS SÁNDOR,
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, TAMÁS ATTILA, TARIJÁN TAMÁS, TVERDOTA GYÖRGY, WÉBER ANTAL

Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA
A Szemle-rovat szerkesztője: ORLOVSZKY GÉZA

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

2005/4

MARNO JÁNOS	
(M)ilyen az ész, ha áhit	353
KENYERES ZOLTÁN	
„Magad emésztő”	361
SCHEIN GÁBOR	
„Ne higgyetek értetlen bűneimnek”	
<i>A nyelv fenomenológiai és retorikai szférájának ütközése József Attila kései költészetében</i>	368
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ	
<i>Ehess, ihass...</i>	
József Attila <i>Ars poeticájának</i> értelmezéséhez	380
BÁRDOS LÁSZLÓ	
A maga elé beszéd	
József Attila: <i>Egy ifju párra</i>	390
BÁRDOS JÓZSEF	
József Attila: <i>Ülni, állni, ölni, halni</i>	395
SCHILLER RÓBERT	
Por és buborék	
(József Attila és Kölcsey)	411
FENYŐ D. GYÖRGY	
„a század sötétlő sírja”	
Egy vers Baka István <i>Sztyepan Pehotnij</i> -ciklusából: <i>Társbérleti éj</i>	418
<u>Szemle</u>	
SZÓKE GYÖRGY	
Milyen az igazi kritikai kiadás?	
József Attila <i>Összes versei I–III.</i>	429
OSZTROLUCZKY SAROLTA	
Bókay Antal: <i>József Attila poétikái</i>	432
LÉNÁRT TAMÁS	
„Képekben elmondott élettörténet”	
<i>Költőnk és Kora. József Attila emlékévk 2005</i>	436

(M)ilyen az ész, ha áhit

Eszmefuttatásom címét a költő [*Tehervonatok tolatnak...*] című verséből faragtam ki, mégpedig úgy, hogy a kijelentő (tag)mondat első, állító határozó szavát, kérdővé bővítettem: „ilyen az ész, ha áhit”. Milyen tehát, kérdezem vissza, milyen az ész, ha „áhit”? S: áhíthat-e egyáltalán bármit is az úgynevezett ész? Idézem a vers teljes zárószakaszát.

A raktár
előtt poros lámpa ég.
Csak látszik, nem világít.
Ilyen az ész, ha áhit.
Pislog élénken, holott
nagy halott
fény az ég.

Részben még könnyű a dolgom, könnyű dolga van a versnek velem, lévén gyermekkorom vasútállomási raktárai előtt még ugyanazok a lámpák: poros-szürke tányér közepébe illesztett, bágyadt fényű égő, valóban csak látszik, mert a világa nyomorúságos. Nyomorúságosabb mintha nem is lehetne már. Az ám, de hogy jön ide az ész? áhításával (!), amely vallási, transzcendens felhangokkal teli, intenciója szerint tehát épp az irracionális felé fordulva? Mely utóbbinak a szcénája, a hagyományos vallási szféra, mondhatni hajszára hasonlóan viselkedik: „Pislog élénken, holott nagy halott fény az ég.” Persze, a hajszára nem egészen stimmel; az élénk pislogás mégsem azonos az áhító ész poros lámpavilágával, ez utóbbi viselkedésben inkább ráismerhetni az ember himnemű elesettjére, esedezőjére, míg az előbbi csupa nőies reflexekre, hamiskodásra, szemérmeskedésre, kelletlenségre, illetve magakelletésre emlékeztet. Csakhogy ez a nő – halott. Pontosabban: a fénye az, élénk pislogása látszólagos csak, s ha szemlélésébe, a vers szemlélésébe, belemerülünk, agónikus. Adj a élet, mintegy a – transzcendens – távolság okán, a szemhatárra azonban valóságos szemfedőt borítva egyszersmind.

Elismétlem a kérdést: Milyen az ész, ha áhit? Erőtlen, azt már láttuk, erőtlenség, s ez viszont annyit tesz, hogy gyanakvó is, mint aki rosszat sejt,

sejteti, hogy vágyakozásának a tárgya nemcsak elérhetetlen, hanem időszertűlen is már. Magam nemrégiben, s anélkül, hogy ez a vers a fejemben lett volna, ugyanakkor a József Attila-i motivikától korántsem menten, így találtam ezt megszövegezni: „Amire rájössz (vagy ráésszel), az a vonat már mindig elment.” Magamat tévesztem meg mégis, ha ezt a tartalmi(nak látszó) megállapítást merőben negatív ítéletként értelmezném; a csalódás nemcsak megfoszt valamitől, nemcsak kiforgat valamiből, hanem elém is állítja azt, amit elveszítettem: kitölti vele szemléletemet. A szóban forgó versben azonban mindennek csak a nyoma jelenik meg; a szemlélődő én egyszer sem nevezi meg magát, közvetve is csupán többes szám első személyként kap hangot a negyedik szakaszban, hogy azután a vágy és az ész színekdochikus alakzatává osztódván absztrahálódjék. Tolatva haladok a versben, íme:

Milyen óriás éjszaka
szilánkja ez a sulyos éj,
mely úgy hull le ránk,
mint a porra a vasszilánk?

Ez a vers legtágasabb, fizikai és metafizikai dimenziókat egybekapcsoló strófája-tere, „valódi” elme-tér, kockázata is így a legnagyobb. A gondolat szülte érzéki észleletet, mint József Attilánál annyiszor, alig különböztethetni meg az érzéki tapasztalatból születő gondolattól, mondhatnám, egyik is, másik is a nyelvérzék „terméke”, metafizikáját például tetten érhetően a metaforizáció teremti meg. Azaz: újra. Arra gondolok, hogy ez a metafizika nem egyszerűen világnézeti beidegzettségként, nem is vallási reflexként, hanem a nyelv(i) potenciák) felszabadulásával „reinkarnálódik”; fizikai (vasszilánk) és fizikai-vallási (por, porszem) minőségek konfigurálják a képessémenyt, oly szellemi erővel, amely csakugyan vetekszik a pusztán fizikaival. Anélkül azonban, hogy ez utóbbit elenyészítené. Míg fentebb, az elsőre idézett zárószakaszban a poros lámpa „látszatvilága” tétetett szóvá, itt, az előzményben, mi szerepelünk porszemként mint akik kénytelenül részesülünk a teljes (óriás) éjszaka sulyos vasszilánkjából; némileg tréfásabb felhanggal szólva: minél könnyebbnek találtatunk, annál irtóztatóbb súllyal esik nehezünkre lenni. Annál nyomasztóbb magának a létnek a tudata már. Habár az is jókora kérdés, hogy van-e itt a tréfának helye? Például: miért tolatam keresztül a vers ötödik strófáján? Így hangzik:

Napszülte vágy!
Ha majd árnyat fogad az ágy,
abban az egész éjben
is ébren
maradnál?

Vágy és ész tehát, ezekből állnánk együtt, ha nem széjjel, szétmenőleg épp; mert megint csak egy fölötté különös minőségsere tűnik fel itt: az ész az éjszakával párosul, míg a vágyat a nap (mint nappal is) szüli. Minek a vágyával van hát dolgunk? A fentlétével? Az ébrenlétével-e, mint amely módot ad számunkra, hogy eligazodhassunk a dolgok között? De pontatlanul mondom, hiszen a módot maga a nap, a nappal, a napvilág adja (ha adja) az eligazodásra, a vágy én magam, mint élő, mint aki napvilágra jött, vagyok; szinekdochém, ha tetszik, vagy metonímiám, sőt metaforám a vágy, mint aztán az ész is, melyet az előbbi áthat és viszont, ekképp a kép(ben rejlő kérdés) már eleve ontológiai mélységet érint – de csak érinti! Mert érintésével azonnal kétségbe is vonja, sejtetve, amitől szoronghat az én(t polarizáló vágy, illetve ész), hogy a lét magában – nincs. Ám ha nincs, akkor én – hol jelentem meg, mibe keveredtem stb.?... Milyen az ész, ha áhit? Eszelős, például? Az ontológiai státus, ha egyáltalán, a vas éjszakát illetheti csak meg, amelynek reszelék-súlyából részesül a porszem-létező, a vas éjszaka pedig implikálja, ugye, a törvényt, vas törvény, vas szigor, vas fegyelem stb., azt az igencsak ambivalens fogalmat, amely az egy évvel később keletkezett *Óda 5.* tételében majd így határozódik meg: „A lét dadog, csak a törvény a tiszta beszéd.” Igazat szólva, nem tartozik a kedvenceim közé ez a nagyvers, egyebek mellett éppen azért sem, mert túlságosan koncepciózusnak, eszmerendszerűnek érzem, klasszicizáló igényében egy Beethoven-versenymű riválisának; a törvényt „idéző” gondolat azonban több, mint érdekes: a szólást szigorúbban véve: halálosan izgalmas. Miért is? Ha elválasztjuk egymástól a létet és a törvényt, látszólag a tiszta fizikát különítettük el a léttől, s vele természetszerűleg a létezőtől is részben; mert a létező, felerészt legalább, fizika, fizikum, amely-aki ebbőliségéből (kvázi) kiállva megképezi (vagy beleér, mindegy) a létet, egy oly szférát, vagy nevezhetem plusz-dimenzióknak is, ami a tiszta fizika paklijában, úgymond, nem volt még benne. A lét dadog, a fizika tiszta, világos és kérlelhetetlen beszédéhez képest – a lét beszédhibás, sőt, mintha a lét magának a beszédhibának a trópusa, szinekdochéja, vagy akár metaforája volna. Mikor melyik. Ebben a versben, e *tolatásban*, fénye-s-árnyaként hol ez, hol amaz, természetesen (s persze a felettien), hiszen itt a lét, illetve a törvény, éjszaka lévén, nem opponálnak egymással. Hanem, a vasútnak köszönhetően, szinte-természetfeletti módon húznak (lásd tolatás) el hol az egyiknek, hol a másiknak az irányába, a por felé vagy a port megülő vasszilánk felé, vagy éppen az ész jellemző porlepte lámpa felé. Íme, visszább tolatva, a töltés.

A megtört kövek
önnön árnyukon fekszenek,
csillognak
maguknak,
úgy a helyükön vannak,
mint még soha.

Ha fentebb tiszta fizikát mondtam, itt a vers legtisztább – talán el sem magyarázható – metafizikája ötlük a szemembe: netán az abszolút magánvalóság okán? Nem tudom, magánélményem fűződik ehhez a képhez, éppenséggel fizikai-fiziológiai, mi több, fiziognómiai élmény: nézem, ugyancsak éjszaka, vidéki helyszínem vasúti töltését, s érzem, amint az állkapocs-izomzatom enyhén tónusba kerül; enyhén, de igen masszívan, nem úgy, mint amikor dacból összeszorítjuk a fogunkat, dehogyis, hanem ahogy az arcunk – mintegy indiános sztoicizmussal – helyénvalónak találja a látványt. Persze, nyilván a versszak zárómondata teszi: „úgy a helyükön vannak, mint még soha.” Ontológiai bizonyosság gyanánt. De nézzük csak a metaforizációt. „A megtört kövek önnön árnyukon” stb. Nem, nem gondolom, hogy tudatos azonosításról, áttételtől volna szó, azt azonban igen, hogy – ismerve a bazaltkőnek ezt a talpfákkal és sín párral lefogott zúzalékformáját – a nyelv írásképet önkéntelenül is asszociálja benne az ember; némi elragadtatottsággal (esetemben ez nem vallási elragadtatottság): a Szentírását. Amelyben, leszámítva az interpretációs anomáliákat, a Teremtő maga mondja tollba a szavakat. Valamint a Fiú. Holott az szintén nem mondható, hogy e szavak (megtört kövek) maradéktalan pontossággal illeszkednek egymáshoz, hiszen ha azt tennék, eredeti, töretlen formájukat ölténék újra, s ekképp már nem is magukra, lévén egytömbűségükben még semmi saját; ám ez az önnön árnyukon fekvés, az, hogy a hézag árnyékuknak is helyt (helyet) ad... – Istenem!... Hatalmas súlyt, súlyokat képes (magában) hordozni ez a – soha másutt és máskor nem tapasztalt – pontosság, ez a megállapodott nyugalom, amely – természetesen? – feszültebb már nem is lehetne. Olvasó nézőjeként aligha tudok eltekinteni e kép „utóéletétől”, ám úgy hiszem, eltekintő igyekezetem még rosszabbul venné csak ki magát: hamisítanám, ami effektíven egymásba illeszti a verset, a vers testét auktora testével, és korántsem csupán az öngyilkosság révén; József Attila vasúti öngyilkossága tekinthető éppen véletlennek is, a vers-szcénával történő, mondhatni szerkezeti-drámai megfelelése viszont már túl jár ezen a problematikán:

Oly könnyen száll a hold,
mint a fölszabadult.

A vers második, mindössze kétsoros szakasza, nyaka úgyszólván, ha fejének az első szakaszt tekintem. Józan, nappali tudatom elvárná, hogy a *fölszabadult*-ra következzen még valami, valaki, ami-aki ily fölszabadultan együtt szállhat a holddal, ám itt, hökkentően, a fölszabadult megint csak színekdochikusan jelöli, helyettesíti az illető valamit-valakit; s éppen az után a kezdő, tolatási szakasz után, amely a meg-meglóduló vagonok zajával, méla (tehát tétova, bágyatag stb.) csörömpölésével „könnyű bilincseket rak a néma tájra”. Minthogyha nem más, mint a napszülte vágyaktól ide-amoda lekötött

figyelem szabadulna fel, a hold szempontját fölvéve, a bilincs-csörömpölés hallatán, holtpontját is megelve egyúttal a szálló holddal. Súlyait a súlytalanságban, és viszont, aszerint, ahogy fizikai és metafizikai aspektusok (mint arculatok) váltogatják egymást a versben. Ironikus mozzanat sehol; sehol az a távolságteremtés, amely a figyelem számára pihenőt engedne, a tévedés, tévesztés jogát s emígy a korrekció lehetőségét is, egyáltalán semmi olyat, amely a modern, s még inkább a posztmodern intellektus diszkurzusait jellemzi. Persze hogyan is, amikor itt a vers alanya, ismétlem, a figyelem. Teljesnek is mondhatnám, ha épp a vers nem hangsúlyozná, hogy szilánkja csak ez a súlyos éj az egész, mérhetetlen éjszakának; a porszem a pornak és így tovább, a legutolsó élőig, mint aki-ami része magának a létnek, s azért – törvényszerűen, igen, ezt mondhatom, ám azt már nem egész biztosan, hogy értelemyszerűen is – a nemlétnek, más szóval, a halálnak. „Pislog élénken [fontos szó itt az élénken!], holott nagy halott fény az ég.”

És még egyszer, ami előtte áll: „A raktár előtt poros lámpa ég. Csak látszik, nem világít, ilyen az ész, ha áhit.” Olvasója a versnek meg csak ámuldozik: olyasmi – racionális és irracionális tartalmakat egybejátszó – bölcseleti mozgalom ez, ami prózában lehetetlenség. A hétsoros versszakot elfelezi a címben idézett tagmondat, mint afféle víztükör, vagy a kártyalap felezővonala, s ekképp a két félteke tükörkép, illetve szimmetrikus párként egészíti ki egymást. Még pontosabb talán, ha komplementer viszonyban látom őket. A versszak felső mezőjében az ég igei szerepkörben, míg az alsóban passzív névszóként, főnévként szerepel, s mint ilyen is holtan, lét-valóságától megfosztva, ámde annál súlyosabban: holt teher gyanánt. És ez a holt súly sújt le szilánkjával a porszemre, amely viszont – visszakanyarodván ismét a raktár előtti lámpára – időközben (!) az égőt is megülte. Azért toldottam meg egy „sic” jelöléssel az időközben, mert a por lehetséges jelentései közül ez is működésbe lép a versben; éspedig nem a szöveg egy helyéhez kötve, tétélesen, hanem a por legmindennapibb s egyúttal legáltalánosabb, „filozofikus” értelmében: (az) idővel megüli a por az élő, az élő tárgyait, a dolgait stb., porból vétettünk és azzá leszünk ismét, a porból fohászkodunk („ilyen az ész, ha áhit”) fölfelé..., mindez tehát annyit tesz, hogy a vers záróaktusaként a poros lámpa mint az áhitó ész metaforája drámailag telik meg azokkal a jelentéstartalmakkal, amelyeket a por potenciálisan magában foglal. Ezért is olyan felkavaróan (lásd por) izgalmas az ég szóalak két különböző értelmű szerepének a komplementív, illetve tükörképi feltűnése, visszahatóan a negyedik versszak por és vasszilánk komplexusára.

Végezetül magam is visszatérek még a versalany kérdésére. Miért mondtam, hogy az nem más, mint a figyelem maga? Azt hiszem, semmiképp sem azért, mintha ez a kijelentésekből következő s tőlük elvonatkoztatható igazsága volna a szövegnek. Említettem már, hogy amint a legtöbb József Attila-műben, úgy itt ebben is a nyelvi-poétikai mozgások-adódások hívják elő az

– egyébként diszkurzív értekező formában még a legkörülményesebben sem igen szóra bírható – jelentéseket, jelentéstartalmakat, olyan észleleteket, amelyek a trópusok és toposzok intenzív és szakadatlan összjátéka, „anyagcseréje” nélkül valószínűleg soha nem válnának tudati realitássá. Tudateseménynyé. A figyelem, megfigyelésem szerint, pontosan így lesz előbb a vers(ese-mény) színekdochikus alanyává:

Tehervonatok tolatnak,
a méla csörömpölés
könnyű bilincseket rak
a néma tájra.

Vagyis ez a könnyű bilincselés asszociálja a következő hasonlatot:

Oly könnyen száll a hold,
mint a fölszabadult.

Tehát, mint fentebb utaltam rá, a fölszabadult már azt a figyelmet képviseli, amelynek hasonlataképpen száll odafent a hold. S csakis ez a szinte-halálos felszabadultság viszi-viheti végbe az észlelésnek és tűnődésnek azokat a szinkrón-műveleteit, amelyek végezetül az áhitó észt konfrontálják (és komplementálják persze) a nagy halott fénnel, az (éjszakai) égbolttal. Igaz, közbevetődik még a „Napszülte vágy!” a hozzá intézett kérdéssel: „Ha majd árnyat fogad az ágy, abban az egész éjben is ébren maradnál?”, bár éppen erre a passzusra érik majd meg kábé egy év múltán az *Eszmélet* XII. tétele, benne a közismert záróképpel: „Igy iramlanak örök éjben / kivilágított nappalok / s én állok minden fülke-fényben, / én könnyöklök és hallgatok.” Ám az én „tehervonatos” szempontomból nézve, mely most azonos a versbéli figyelemével, az *Eszmélet*-es megoldással inkább elodázódik (konszolidálódik?) a kérdés; hiszen a különbség is óriási! Hiába stimmel az örök éj meg a kivilágított nappal, a személyvonat minősége egészen más dimenziót nyit meg, mint a tehervonaté. Például: utóbbi az (embertelen) magányé, míg a személyvonat szójelentése is involválja a perszonalitást, s csakis az interperszonalitást. Még akkor is, ha én állok minden fülke-fényben. A [*Tehervonatok tolatnak...*]-ban nincsen személy, nincsen személyes(nek mondható) történet, az észleletek természetesen fokozott intenzitású tudatműködésre utalnak, e működés azonban a vers egyetlen pontján sem identifikálja megnyugtatóan a tudatát uraló, avval kiszámíthatóan rendelkező személyiséget. Holott, fentebb erről is értekeztem már, a napszülte vágy, az alább következő ésszel együtt, nyilvánvalóan feltételez egy testestül-lelkestül jelen lévő tudatot; igen ám, csakhogy éppen a napszülte vágyat provokáló kérdés szakítja meg azt a kontinuumot (történetet), amit személyiségnek szoktunk nevez-

ni, s veti vissza egy elementáris-ősi komplexusba, amelyben a lélek (testestül) szolgáltatódik ki saját (lét)idegenségeinek. A napszülte vágy!-gyal tehát maga a merő figyelem szólítja meg önmagát, az, amelyet az előbb felszabadultnak tételeztünk, azonosítottuk a felszabadulttal, s most egyszerre maga figyelmezteti magát a keletkezési körülményére. Hallatlan magas feszültségű önreflexió ez, több-mint-világosságot teremt a vers szövegterében, azáltal főképpen, hogy a hozzá (önmagához) intézett kérdés itt valóban (és szigorúan) költői. Narcisztikus és transzcendens. Felel az önnön árnyukon fekvő megtört kövek képzetére, egyúttal azonban, megszólító (felkiáltó) s kérdő módjával keresztül is tör azon; ezt az áttörést próbáltam fogalmilag is leírni az imént, amikor a figyelem maradéktalan (testet-lelket kimerítő, önnönmagán áthatoló) elragadtatottságára utaltam.

Azonban narcisztikus és transzcendens mintha ellentmondának egymásnak. Ami önmagára irányul, az képtelen a világra mint objektumok külféle előfordulására (természetesen) odafigyelni, az, maiasan mondva, soha nincs képben, sajátosan mondva viszont: szüntelenül csak és egyedül csakis ő van képben. A tehervonatos – sokak szerint, sőt a költő vélhető megítélése szerint is, töredékben maradt – vers még a József Attila-i életműben is kivételesen erős példa erre a pszichofenoménnra: az észleletek és reflektálásuk már az első sort („Tehervonatok tolatnak”) követő jelzős szerkezetben projektívek, majd a harmadikban és tovább már az azonosulásokat konfigurálóan reflektívek, azaz önreflektívek, anélkül azonban, és alighanem innen is a vers roppantul transzparens titokzatossága, hogy az önreflexiók révén grammatikailag is megképződne a személy szerinti versalany. Marad helyette, mint mondtam, a figyelem, amely viszont ilyképpen nem csupán számba veszi a jelenségeket, koncentrálna és strukturálna is őket a metafizikai dráma rendje szerint, hanem beléjük is költözve, természetükké, egzisztenciális állapotukká válva mintegy; a megtört kövek, úgy érzik, mindannyian alanyai (s nem csak tárgyai) ennek a figyelemnek, s csakígy a por, a vasszilánk, a poros lámpa stb.; József Attila költőisége itt az általunk legősibb költészetértellemmel egyezik: szavai, megnevezései, igéi valóban külön-külön is mind animálódnak. Ésszel már-már felfoghatatlan, ahogy az egyes motívumok egymásra ráérezve idomulnak – öltének önálló életet élő alakot, olvasó-számomra el-eldönthetetlenül, hogy egy-egy továbblépés a verseseményben, egy-egy asszociáció tehát, mennyire a költő, illetve mennyire a(z életre keltett) nyelv „produktuma”. Az antik, de még a romantikus költészetnek is a mindenkori konszenzusra és személyességre apelláló, értelemszerűen grammatikai-szemantikai pátozformái itt a képekben, a trópusokban élednek meg, a szenvedély úgymond tárgyasul, vizualizálódik, ám ez sem eléggé pontos: hiszen a tárgy, a kép, érezhetően szenved, továbbá: mint szenvedő viszonyul (például szinesztéziásan) tárgy-, illetve kép(zet)társaihoz.

S még egyszer a zárószakasz:

A raktár
előtt poros lámpa ég.
Csak látszik, nem világít.
Ilyen az ész, ha áhit.
Pislog élénken, holott
nagy halott
fény az ég.

Az antropológiai skízis vízjele az „Ilyen az ész, ha áhit.” Hangsúlyozom, hogy antropológiai, mert számomra irreleváns (itt), hogy József Attila skizoid volt-e vagy inkább mánia-depressziós, vagy, mint újabban mondják: borderline-os, magam a narcisztikus jelzőt is viszonyozóként használok, úgy látván, hogy ebben a minőségünkben csak fokozatilag különbözünk egymástól. A hasadás ontológiailag velünk-született. A vers kimeríthetetlenül „értekezik” erről, amennyire nyugtalanítóan, legalább annyira felszabadítóan is.

„Magad emésztő”

József Attila a nagy önsorsrontók közé tartozott. Sőt, ebben talán ő volt a legnagyobb. 1930-ban *A Toll* hasábjain megtámadta Babitsot, majd nem sokkal később egy versben is utánarúgott egyet, és evvel félig-meddig elrontotta az életét. A híres-hírhedt „tárgyi kritikában” át is írta, át is fogalmazta a maga szája íze szerint Babits néhány verssorát, bizonyítandó, hogy Babits mennyire nem tud verset írni.

A csupasz fák csúcsa mint tűk hegye bök be
az égi flanellba [...]

(*Gondok kereplője*)

Csupasz fák gémberedő ágát
puha gyolcskódbe csavarja, fed.

József Attila variációja

Ezt tartotta szebbnek? Talán csak versolvasói ízlés kérdése, hogy kinek tetszik ma jobban az eredeti babitsi fogalmazás vagy a József Attila-i átigazítás. Költészettörténetileg azonban alighanem Babitsé volt a modernebb hangzású sor és festőileg modernebb látványt nyújtó kép. Keményebb, szárazabb, szikárabb nyelven szólt. A nyelvtanilag előállított vizualitás tekintetében is közelebb állt azokhoz a képalkotási módokhoz, amelyeket a későbbi évtizedek alkalmaztak.

Szántó Judit idézi József Attila szavait, amikor a *Sarjűrendek* olvasása közben megszólalt: „Itt ez az Illyés. Milyen képeket tud írni: »Belenyúl a zsebébe és nem vesz ki semmit« [...]. Nincs füle. Nincs zenéje. Kopog. Az egész kopog.” Ebben sem biztos, hogy igaza volt József Attilának. A modern költészet jó néhány iránya ezen a nyersebb, kevésbé zenei fogantatású, „kopogósabb” nyelvhasználat útján haladt tovább. A húszas évek második felétől kezdett kibontakozni – túl az avantgárdon – a lejjebb fokozott líra, a több áttétellel működő érzelmi tartalom, a takarékosabb nyelvzenei eszközhasználat, a visszafogottabb, visszatartottabb és néha érdekesebb, szögletesebb képi hatás poétikája. Máig tartó és ma is folytatható hagyománya lett a visszafogott rit-

mus és szándékoltan atonális versbeszéd-technikának, a rontott rímeknek, az érdeesebb, szárazabb, „költőietlenebb” fogalmazásnak. Amikor József Attila a *Szépség koldusának* megjelenése után felkereste Bécsben Kassákékat, a fiatal avantgardisták elhúzódtak tőle: szépség? – már túl vagyunk azon. Ha belelapoztak volna a kötetbe, találkozhattak volna olyan kassákos verssel is, mint az *Erőének*, és a rákövetkező években ugyancsak jó néhány avantgárd hangú verset írt. Az expresszionizmustól a népdal-hangon át Juhász Gyuláig és Kosztolányiig egész sor versíró iskolát járt végig.

Csak éppen az a költői hang ne érintette volna meg, amellyel Babits kísérletezett akkoriban? „*Hol vannak a régi könnyű dalok*” – kérdezte Babits még a húszas évek elején az egyik versében, amikor attól tartott, hogy az avantgárd formátlanság elnyeli a nyugatos költészetet. Amikor úgy érezte: „*A líra meghal*”. 1920 utáni költészete tartalmilag és poétikailag egyaránt elmozdult korábbi állapotából, a nyelvi megformálás eszköztára változásokon ment át. A régi könnyű dalok nem tértek vissza, a kidolgozott, szép zárt formák zenése mélyebb fekvésű lett a verseiben, halkabb is, kerültek minden harsányabb megnyilvánulást, túlszínezést. Az érzelmi, hangulati hullámlások lassítása volt észrevehető. A rezzenetszerű, finom megfigyelések a meditatív elemét szőlították meg az olvasóban. Mi baja lehetett mindezzel József Attilának? Szőke György egyik tanulmányában felveti, hogy József Attila Babits költészetének olyan sajátosságait is kifogásolta, amelyek az ő költészetében is megjelennek később és részben talán éppen Babits hatására.

József Attila évekig szenvedett, kínlódott a „tárgyi kritika” miatt, érezte, tudta saját igazságtalanságát, és szerette volna jóvá tenni a jóvátehetetlent – aligha valamilyen gyakorlatias célból, hanem sokkal inkább saját – egyébként is állandóan háborgó, vívódó, egyensúlykereső – lelke miatt.

Kosztolányi, aki segíteni akart rajta – többször segített is –, állítólag azt tanácsolta József Attilának, hogy írjon egy verset Babitsról, egy szép verset. Már csak azért is, mert különben soha nem fog Baumgarten-díjat kapni. Ezt a verset József Attila meg is írta, de nem tudni, milyen szerepet játszott benne Kosztolányi tanácsa. Valószínűleg nem sokat, valószínűleg más összefüggések keretében írta, és inkább benső ösztönzésből, mint rábeszélésre. Nem küldte el Babitsnak, nem publikálta, haláláig nem adta ki a kezéből. Először Németh Andor közölte, amikor 1938-ban sajtó alá rendezte József Attila összes verseit, közölve azt is, amihez hozzáfért a kéziratok hagyatékából. Ez az a vers, amelyet a verskezdetből kialakítva [*Magad emésztő...*] címen ismerünk.

A rejtélyes vers keletkezéséről többféle elképzelés született. A legkorábbi dátum 1933 júniusára tehető. (Ez egyébként a legutóbbi kutatások álláspontja.) József Attila részt vett az IGE lillafüredi íróhetén, és a Palota szállóban egy szobában lakott Berda Józseffel. Évtizedekkel később előkerült egy hangszalag a Petőfi Irodalmi Múzeum hangtárából, amelyen Berda úgy emlékszik, hogy József Attila azokban a napokban felolvasta neki a verset, a fel-

olvasás történetét is részletesen elbeszéli. A versnek 1933 nyarán történt keletkezését más mozzanatok is valószínűsítik. Babits dedikálva elküldte József Attilának új kötetét, a *Versenyt az esztendőkkelt*. („József Attilának szívesen küldi Babits Mihály”). A *Nyugat* május 1-jei számában értesíti előfizetőit arról, hogy május 16-i és június 1-jei kettős számával együtt elküldi előfizetőinek Babits könyvét. A június 16-i szám pedig már közli róla Illyés Gyula írását. Tehát a verseskönyv minden bizonnyal megjelent az írótalálkozó idejére, József Attila megkaphatta a dedikált példányt. Szabolcsi Miklós jogosan veti fel, hogy erre a dedikációra (és persze magára a kötetre) lehetett válaszkíséret a *[Magad emésztő...]*. Még egy tekintetbe vehető mozzanat van: már a találkozó előtt rebesgették, hogy esetleg Babits is jelen lesz Lillafüreden. Babits végül nem ment el, de József Attila gondolhatta, hogy ott lesz, és akkor majd átadja vagy felolvassa a verset.

A következő dátumozás 1933 végére, 1934 elejére teszi a vers keletkezését. Ennél a keletkezésnél nem életrajzi tények-feltevések játszanak szerepet, hanem egy textológiai probléma. A *[Magad emésztő...]*-ben van öt sor, amely meg egyezik az *Eszmélet* IV. szakaszának első öt sorával.

Akár egy halom hasított fa,
hever egymáson a világ,
szorítja, nyomja, összefogja
egyik dolog a másikat
s így mindenik determinált.

Az *Eszmélet* 1934 augusztusában jelent meg, keletkezését pedig március és június közé teszi a kritikai kiadás. Sok megoldatlanság mellett ezt biztonsággal lezárt, megoldott kérdésnek tekinthetjük. Az ötsornyi szövegegyezés azonban további kérdéseket vet fel. Melyik versből került át az öt sor melyikbe? Melyik íródott előbb? A logika azt diktálja, hogy az elkészült, késznek tekintett és ezért közre is adott *Eszmélet* szövegéhez többé már nem nyúlt hozzá a költő. Az öt sort a *[Magad emésztő...]*-ből vette át, amit aztán nem is jelentetett meg. De mikor? A kritikai kiadás a versek időrendbe állításakor a *[Magad emésztő...]*-t az 1933. novemberi *Számvetés* után közli, azok előtt a versek előtt, amelyeket az *Eszmélet* előzményeinek szoktak nevezni, tehát az 1933-as őszi-késő őszi versek között szerepelteti. 1933 nyara, vagy ősze? Esetleg 1934 tele? Szabolcsi Miklós mintegy történelmi mozgássá alakított a filológusok által fölvetett dátumokat, és azt írta: „a Lillafüreden elkezdett verset néhány hónappal később is továbbírta – aztán véglegesen félbehagyta.”

Az ismétlődő öt sornak azonban nemcsak a verskeletkezés időbeliségének szempontjából van jelentősége, tartalmilag, értelmezésileg is következtetésekhez vezet. Tverdota György 2004-ben megjelent könyvében egy eddig kevesebb figyelemre méltatott mozzanatra hívja fel a figyelmet. Az eddigi kér-

dések a rejtélyes szövegegyezéssel kapcsolatban főként arra irányultak, hogy a kettő közül melyik versből helyezte át a másikba a költő ezt az öt sort, az *Eszmélet*ből a Babits-versbe, vagy fordítva. Tverdota nem az időbeli elsőbbséget keresi, hanem a kontextuális jelentés felől közelít. Azt kérdezi, hogy versbeli helyüket tekintve, szövegösszefüggésükben, szövegkörnyezetükben is azonosnak nevezhető-e a két öt sor, ugyanaz-e a jelentésük itt is, ott is? A fölvetett kérdésre tagadó választ ad, nem azonos, mondja, mert funkcionális különbség van közöttük. Az *Eszmélet*ben ez az öt sor „a filozófiai általánosítás legmagasabb övezeteibe” emelkedik, minden dologra érvényes formula lesz, míg „a [Magad emésztő...]”-ben visszacsatolódik az emberi közegbe [...]”

Ez a különbség a lírai hatást illetően nem akármilyen horderejű. A filozofáló öt sor nem hozzászolja a Babits-verset az *Eszmélethez*, hanem elválasztja tőle. Ez a tartalmi-hangulati távolság hitelesítheti – ha egyáltalán hitelesíteni lehet – Berda József visszaemlékezését, hogy ő már hallotta ezt a verset Lilla-füreden 1933 nyarán: József Attila már ott, amikor egy szobában laktak, felolvasta neki. Amit Tverdota észrevett, az a leglényegesebb különbség a két vers között. A szöveghangulati és kontextuális különbség. A Berda-emlékezésnek az a jelentése, hogy a [Magad emésztő...] akkor készült, vagy legalábbis akkor már készen volt, amikor József Attila nagy szerelmi versét, az *Ódát* írta. De bármit derít is ki a pontos dátumozást kereső filológia, a [Magad emésztő...] lírai modulációja mindenképpen közelebb áll az *Ódához*, mint az *Eszmélethez*.

Az *Eszmélet* a magányos értelem verse, amint szemléli a világot, az ember világát és a természet világát. Az érzékelés verse, a látás és hallás: pontos megfigyelés, elmélkedő leírás: értékelő vélemény kimondása nélkül. Az epokhé verse. Vágó Márta számol be egy beszélgetésről, amely József Attila és a két Kecskeméti testvér, György és Pál között folyt még a húszas évek végén. A Kecskeméti testvérek elméleti kérdésekben nemzedékük legfelkészültebb tagjai közé tartoztak, a beszélgetés idején éppen visszatértek Németországból, feltöltődve a német filozófia legújabb eszmélkedéseivel, a fenomenológia fogalmaival és gondolataival. Pál vetette fel az epokhé fogalmát: már a görögök ismerték, mondta, a koncentrációnak azt a fajtáját jelenti, amely felfüggeszti és kikapcsolja az ítélezést. A görög kifejezést aztán szoros vonatkozásba hozták Husserlrel és az intencionalitás eszméjével.

Az *Eszméletet* ebben az értelemben lehet az epokhé versének nevezni: a tiszta, semmitől sem megzavart figyelem verse, egyetlen törekvése a tömör lényegszemlélet. Ilyesmire csak a tökéletesen magányos Én képes, erre csak teljes egyedüllétben van lehetőség. Aki megszólal a versben, teljesen és tökéletesen egyedül van: ennél magányosabb világban-létezést elképzelni is alig lehet. Evvel szemben a [Magad emésztő...] éppen nem a magányosság verse, hanem a valaki máshoz való odafordulása. Az *Óda* is ilyen. Az is megszólítás, az is odafordulás. Ebben a líraszemléleti vonatkozásban közel állnak egymáshoz és távol vannak az *Eszmélettől*. Ez a közelség poétikailag fontosabb tényező a

keletkezés pontos filológiai meghatározhatóságánál, de egyszersmind tovább valószínűsíti a Babits-vers 1933-as keletkezését. Hegel szerint a lírában a magába merülő szubjektivitás szemléletével van dolgunk, és persze mindhárom versben ez a magába merülő szubjektivitás van jelen, de megnyilatkozási formájuk különböző. Az *Óda* és a *[Magad emésztő...]* a megszólító versek típusába tartozik: odafordulás valakihez, mégpedig a vers fiktív terében konkrét odafordulás. Mintegy elfordulás a magába merülő szubjektivitás pozíciójából és valakinek a megszólítása. Az ilyen elfordulást és odafordulást nevezik aposztrophénak. Az *Óda* és a *[Magad emésztő...]* aposztrophé jellegű vers, nem epikhé, mint az *Eszmélet*, esetükben éppen nem az érzékelés tárgyilagossága teszi azt a lényegszerűséget, amelyre a megfogalmazás törekszik, hanem a szubjektum irányulása, törekvése, vágyakozása, akaratlagossága.

A két vers között keletkezett egy furcsa kereszteződés, azt is lehetne mondani, hogy furcsa felcserélődés. József Attila levél kíséretében elküldte az *Ódát* címzettjének, Marton Mártának, aztán ugyancsak levél kíséretében elküldte Babitsnak is, Babits meg is jelentette a *Nyugatban*. Az *Óda* mint megszólítás evvel célba ért, a megszólított valóságosan megszólítottatott. A minden bizonnyal Babitsnak szóló *[Magad emésztő...]* ellenben az asztalfiókban maradt, József Attila nem küldte el Babitsnak, nem is adta közre sehol. A megszólítás aktusa ennél a versnél függőben maradt és virtuálissá vált. A virtuális és valóságos aposztrophé között persze nincs költészettanilag és esztétikailag értelmezhető különbség, de a vers életrajzának ismerete mégis hatással van az olvasóra és értelmezőre. Szabolcsi Miklós az *Ódával* kapcsolatban idézi azokat az értelmezéseket, amelyek (Fülöp László, Szigeti Lajos Sándor) a versben az izoláció és magány elleni benső küzdelmet is észreveszik. Az aposztrophé mint beszédforma már természetéből következően túllép a magány és egyedüllét dimenzióján, valakit megszólít, odafordul valakihez. Ez minden szerelmi versnél megtörténik. A *[Magad emésztő...]* megszólító aktusának azonban különös hatása van azáltal, hogy az odafordulás a tűnődés szintjén maradt. A vers életrajzának ismerete óhatatlanul rávetül a szövegre és tovább fokozza szomorúságát, mintha olyasmit beszélne el, ami már soha többé nem történhetik meg.

eltűnődtem, – hiszen lehetnénk
jóbarátok, együtt mehetnénk
a kávéházba s teát kavarva,
szépet, jót, igazat akarva
beszélgethetnénk irodalomról,
vagy más ily fontos emberi lomról
és telt szavadra,
mit óvatosan vetnél a latra,
utalván a tapasztalatra,
indulatom messze ragadna,

te – hozzátéve: „Szivedre ne vedd” –
 leintenél, mint az öregebb,
 mint az apám
 s én bosszankodnék, de nem mondanám.

Tudjuk, 1935 januárjában Babits odaült József Attila asztalához és elbeszélgettek egymással, de az a meghittség, amelyet a vers intonál, valójában soha nem jött köztük létre. Nem is jöhetett. Az csak a lélek legbenső körében és a vers belső terében valósulhatott meg. Az intimitás olyan mélységéről beszélt a vers, de profundis a kitárulkozás olyan fokán, amely nem volt közölhető. Meg lehetett írni a verset, de nem lehetett elküldeni, nem lehetett közreadni. Kéziratban maradásának ez komolyabb indoka minden nyelvi kidolgozatlanságánál, amire az irodalomtörténészek azóta rámutattak, vagy a szövegismétlés fentebb ismertetett kérdésénél. Ez a vers csak József Attila halála után kerülhetett idegenek kezébe.

A [*Magad emésztő...*] heterogén strófaszerkezetű vers, ami azt jelenti, hogy szakaszai sem a sorok számát, sem a sorok ritmikáját illetően nem követnek egységesen végigvitt rendet. Ebben hasonlít az *Ódához* és eltér az *Eszmélet*-től. Különbözik az *Ódától* is, annak képi világa egységesebb, egymástól eltérő részekből áll, de az egyes részek képi asszociációi összefüggőbbek. A [*Magad emésztő...*] töredezetebb, szakadozottabb képeket hoz az olvasó elé. Nagyobb az egyes képvillanások között az asszociációs rés. Mintha meg-megállna és újrakezdene egy intonációt. Az „Akár egy halom hasított fa” kezdetű szakasz akár külön vers is lehetne, a Széna téri jelenet közbevetésszerűen kezdődik („S ha már szólok, hát elmesélem, –”) A megszakításnak, közbevetésnek, interrupciónak különös hatása van az olvasás mechanizmusában, eltér a hosszabb, folyamatos képláncolatokétól. Az ilyen megállásoknál, töréseknél az interpretátor számára mindig kitetszik valami a vers mélyéről: valami, amit nehéz fogalmilag megnevezni, mert a szavakban nincs benne. Olyasmi ez, mint amit Lévinas „le dire”-nek nevez szemben a „le dit” szemantikailag megragadható jelentésével.

A szaggatott képek, a megállások és újraindulások között vers érvelt, a *le dit* síkján magyarázott, megpróbálta megindokolni a „tárgyi kritikát”:

s még jó, ha az ember haragja
 nem az embert magát harapja,
 hanem valaki mást,
 dudás a fuvolást,
 én téged és engemet te, –
 mert mi lenne, mi történhetne,
 ha mindig magunkba marna
 az értelem iszonyú karma?

Az Babits számára nyilván nem lett volna elfogadható mentegetőzés, hogy József Attila azért marta meg, mert különben önmagát kellett volna megmarnia. Mi már azonban ismerjük Rapaport Samu szívtelen bejelentését. József Attila félt önmagától, félt a betegségtől, az „értelem iszonyú karmától”. Az érvelés megegyezett avval, amit a márciusi levélben már megírt. A vers ezen a ponton már nem Babits felé irányult, hanem önmaga felé. Nem kellett, nem is lehetett ezt a verset kiadnia a kezéből, nemhogy Babitsnak, senkinek nem lehetett megmutatni. A megszólító vers kezdett önmegszólítóvá változni (abban az értelemben, ahogy Németh G. Béla leírta ezt a verstípust), s már csak az önfelszólítás hiányzott belőle. Ezt oldotta fel a Széna téri jelenet és a befejező szakasz tűnődő intonációja. A jelenet narratívuma és a megbékélés tűnődő fikciója fordította vissza az önmegszólítás teljes magányától, vissza az aposztrophé világába, az együttélés világába. De ki tudja? Mintha valami rejtett és rejtekező önfelszólítás szomorúsága kiérezhető volna belőle, vagy ha az nem is, de valami a felszólításból, annak alapeleméből, a „kell”-ből mégis lappangana benne: így kellene ennek lennie, így kellene élnünk. Nekünk, kettőnknek. Vagyis nekik, kettőjüknek.

Felmerül az elméleti kérdés, hogy szükség van-e ennek a megrendítően szép versnek (és ellent kell mondanunk Szabolcsi Miklósnak, aki nem sorolta ezt a jelentős versek közé) az értéséhez és értelmezéséhez mindarra a sok historikumra, amiről itt szó volt, ismernünk kell-e körülményeket, a „környülállást”? Az *Óda* esetében nincs rá szükség. Mindkettő konkrét megszólító vers, de sok egyéb mellett ebben a tekintetben is eltérnek egymástól. Az *Ódánál* nem kell tudnunk, kihez szól a vers, nem kell tudnunk, hogy ki volt dr. Marton Márta. Nem kell tudnunk, hogyan ácsorgott József Attila a lakása előtt, miután elküldte a verset és levelet is írt hozzá, várta a választ. Az aszszony nem engedte be, nem akarta, hogy József Attila közeledjék hozzá, féltékeny férje pedig összetépte a verset is és a vershez mellékelt levelet is. A [*Magad emésztő...*] viszont nem ilyen típusú vers. Nem lehet mit kezdeni vele, ha nem tudjuk, hogy kit szólít meg, és ki az, nem lehet megérteni, ha nem ismerjük a megszólítás történetét és indokát. Vannak versek, vannak irodalmi művek, amelyek túlterjednek saját szövegükön, amelyek kitephetetlenül körülményeikben gyökereznek. Ilyen a [*Magad emésztő...*].

„Ne higgyetek értetlen bűneimnek”
A nyelv fenomenológiai és retorikai szférájának ütközése
József Attila kései költészetében

Amikor az 1990-es évtized elején Kabdebó Lóránt egy reprezentatív konferencia keretében arra vállalkozott, hogy leírja azt a változást, amely a húszas évek derekán a modern magyar költészet nyelvében bekövetkezett, hangsúlyozta, hogy ez a változás nem tematikus természetű, ahogyan a modernitás történeti-poétikai tudatában bekövetkező egyetlen módosulás sem az, hanem szemléleti és szerkezeti jellegű. Az előadó akkor így fogalmazott: „a homogén versszemlélet dialogizálttá alakul át. A történelemben beteljesedő egy Igazság helyébe az Egy igazságának története lép. A megformáltság eltűri, sőt kiváltja a hangnemi különbség egyszerre való jelenlétét, a pszichológiai és a logikai hangoltság egymást kiegészítő szervező erejét: a mindennapi életben való jelenlét logikai tudatosítását és az e jelenlét viszonyainak átélésében megszólaló pszichológiai minősítést.”¹

A dialogizálódás szerkezeti felismerése, mint a korszak elméletileg vezérelt történeti olvasatainak szinte mindegyike, adósa a heideggeri filozófia bizonyos fogalmainak poétikai jelentést kölcsönző Németh G. Béla kérdésirányainak, konkrétan pedig *Az önmegszólító verstípusról* című tanulmányának. Az én szerkezetére és történetére, valamint a lírai személyesség nyelvi megalkotottságára vonatkozó kérdések azért válhattak később oly termékennyé, mert lehetőséget kínáltak arra, hogy a magyar költészeti modernség jelenségeit anélkül helyezzük az európai modernség kontextusaiba, hogy a kapcsolatokat az izmusok történetiségébe menekülő stilisztika technikai olvasatára kelljen szűkítenünk.

Ugyanakkor egy későbbi horizontból szemlélve a versolvasás Németh G. Béla tanulmányai nyomán kialakuló szokásait, joggal állapította meg Kulcsár Szabó Zoltán,² hogy az adósság ma már inkább a hatvanas években megszilárdult olvasási kánonnal szembeni távolságunk felmérésére ad lehetőséget. Az adósságnak erre a kettős természetére utal az is, hogy a kilencvenes évek olvasatai nem csupán elfogadták, hanem utólag meg is erősítették azt az átrendezést, amelyet Németh G. Béla kezdeményezett a József Attila-kanonban, azaz továbbra is elsősorban a „kései József Attila” élvezi az értelmezők figyelmét. Mindmáig számos példát találunk arra, hogy a poétikai olvasatok tapasztalatait az értelmezők visszahelyezik az egyre inkább le-

gendává formálódó életrajzba, és ahogyan már Németh G. Béla is tette, e tapasztalatokkal bizonyítják az öngyilkosság elkerülhetetlenségét. Úgy vélem, hatástörténeti összefüggésben az ilyen eljárásokkal szemben nem csupán eszköztelennek bizonyult Szabolcsi Miklós és Tverdota György történeti filológiája, hanem szándékuk ellenére két okból is támogatták ezt az eljárást. Egyrészt azért, mert bámulatra méltó eredményeket felhalmozó módszerük még akkor is a biográfiai eseményekben kereste a versek keletkezésének magyarázatát, ha az életrajz és a vers között – amint Tverdota György izgalmas *Eszmélet*-értelmezése mutatja – nem sikerül lényegi kapcsolatokat feltárniuk, másrészt azért, mert amint a narrativitással kapcsolatos tapasztalataink megtanítottak rá, egy életrajz „részadatai” is elbeszélés-jellegűek, és minél több ilyen adat áll rendelkezésünkre, azaz minél több lehetséges kezdeményt ismerünk az átfogó életrajzi elbeszélés megalkotására, annál nagyobb szükségünk van a kiválasztás, a keretezés és a kiegészítés eljárásaira, tehát a történeti filológia – tudatosítva vagy anélkül – annál többet kényszerül átvenni eredeti ellensége, a kisajátító legendaképzés irodalmias eszköztárából. E jelenség részletes vizsgálatára azonban itt most nem szeretnék kitérni. Ehelyett meg kívánok maradni abban a körben, amelyet Németh G. Béla és Kabdebó Lóránt idézett fogalmai, az önmegszólítás és a dialogizálódás nyit az értelmező előtt.

Első pillantásra a két fogalom különbözik abban, hogy amíg Kabdebó Lóránt elsődlegesen történeti jelentéseket kölcsönöz poétikai tapasztalatainak, Németh G. Béla egy verstípust jellemez, de mivel a verstípus előfordulásának megszorodását történeti okokra vezeti vissza, a történeti összefüggések végül szétzúzzák a tipológiát, és bár koncepciójának átdolgozására már nem vállalkozik, a tanulmány végén mégis megállapítja, hogy a József Attilától idézett vers, a *Tudod, hogy nincs bocsánat* nem illeszthető egy sorba a típus kiválasztott példáival, Balassi, Faludi Ferenc, Kölcsey, Vörösmarty és Arany egy-egy versével, továbbá Babits *Csak posta voltál* című költeményével, valamint Kosztolányi *Számadásának* szonettjeivel.³ Mint emlékezhetünk rá, Németh G. Béla a József Attila-i lírapoétika megváltozásának hátterébe a felkínált társadalmi szerepek kiüresedését helyezte.⁴ Kabdebó Lóránt személyes és politikai válságokkal társulva az igazság homogenitásának tarthatatlanságáról ad számot. Gondolatmenetükben közös, hogy a változásnak tragikus tartalmakat tulajdonítanak, és stilisztikai, illetve filozófiai belátásaikra, mintegy a kiüresedés és a felbomlás szükségszerű következményeként az öngyilkosság árnyékát borítják. Tehát bár elsősorban Németh G. Bélának nagyon nagy érdemei vannak a poétikai elvű versolvasás lehetőségeinek kimunkálásában, végső soron mindkét értelmező olyan olvasási módokat erősít meg, amelyek a nyelvi formák és a referencialitás feszültségének eltörlésében érdekeltek. Az említett érdemeket nem kisebbítve úgy láthatjuk, Németh G. Béla nem változtatta meg alapvetően a korábbi tragizáló versolvasás reflexeit,

„csupán” egy fontos megfordítást hajtott végre benne, a referencialitásról a lehetséges olvasatokra helyezte át az értelmezés hangsúlyait.⁵ Kérdés, hogy József Attila verseinek és különösen költészete kései darabjainak értelmezésében fel tudnak-e növekedni és meg tudnak-e erősödni a poétikai alapozottságú olvasásmódok, melyek nem vonják kétségbe, csupán elégtelennek tartják a biografikus olvasás nyilvánvaló eredményeit.

Ebből a szempontból tartom fontos elmozdulásnak, hogy Kabdebó Lóránt az önmegszólítás fogalmának helyére a dialogikusságét helyezte. Az önmegszólítás fogalmának előfeltevése, hogy a versbe vitt én szcenikai szólamai egyetlen felismerhető költői hangnak tulajdoníthatók.⁶ A dialogikusság felfogása ilyen azonosságot nem vár el, nem követeli meg, hogy a beszélő én koncepciója alapján alkossuk meg a néma második személy arcát. Ez a különbség tette lehetővé Kulcsár-Szabó Zoltán számára, hogy Kabdebó dialógusfogalmát, a fogalom retorikai térszerkezetének részletekbe menő kibontása után, áthelyezze a *Tudod, hogy nincs bocsánat* elemzésébe, ezáltal jutva Németh G. Bélától eltérő, meggyőző eredményekre.

Éppen ezek az eredmények bátoríthatnak bennünket arra, hogy az én térszerűségét olyan versben vizsgáljuk, amelyben az aposztrophé József Attila-i alakzata az eddig elmezeteknél bonyolultabb szerkezetbe illeszkedik. Ilyen vers a *Ki-be ugrál...* című, amelyet Kabdebó Lóránt annak bizonyítékául idéz, hogy azon a költészettörténeti ponton, ahol az elgondolás alanyaként és tárgyakként színre vitt személy egysége a beszédben megbomlik, és a reprezentált igazság önkimondásába vetett hit meginog, József Attila költészetében is a személyes lét eredendő dialogicitásának feltételezéséből alakul ki a vers egyik megújuló, történetileg is releváns formagondolata. Kabdebó Lóránt azonban nem elemzi a tanulmány végén részlegesen idézett verset, és ennek oka azt hiszem nemcsak az, hogy József Attila csupán mellékszereplője tanulmányának, hanem az is, hogy a dialogicitás szemléleti szerkezetét Németh G. Béla-hoz hasonlóan ő is a heideggeri létfilozófia bizonyos megállapításai alapján igyekszik feltárni. Ne feledjük, ennek Németh G. Béla esetében a korabeli magyar humánkultúra irányultságának egészére ható jelentősége volt. Másutt szintén bővebben vizsgálendő részkérdése e kontextusválasztásnak, hogy Németh G. Heidegger korai fő művét, a *Lét és időt* egy válság leírásaként és lenyomataként olvasta. A személyiség válságának jellemzése a létfeledtség és a léttől való menekülés ontológiai tapasztalata körül forog. Kabdebó Lóránt ehhez képest semmi újjal nem szolgál, a válság értelmezési sémáját nem kérdőjelezi meg, és a *Lét és idő*ből kiemelt fogalmak itteni műveleti értékét sem módosítja. Amit mégis megtesz, hogy visszakeresi a Németh G. által csak utalás-képpen hivatkozott heideggeri helyet. Ám már ez is elegendő meglepetéssel szolgálhatna. Ugyanis a létfeledtség és a léttől való menekülés Heideggernél egy áthelyezésekből előálló mozgás leírása, az ontológiai tapasztalat redukciója tehát egy jól meghatározható topológiai szerkezet felvázolásához vezet.

Heideggernél ezt olvassuk: „Jóllehet a hanyatlásban az önmaga létének tulajdonképpensége egzisztensen elzárult és félreszorult, ez az elzárultság azonban csak a feltárultság privációja, amely fenomenálisan abban nyilvánul meg, hogy a jelenvalólet menekülése önmaga elől való menekülés. Azáltal, amitől menekül, a jelenvalólet éppen önmaga »mögé« kerül. Csak amennyiben a jelenvalólet ontológiailag lényegszerűen a hozzátartozó feltárultságon keresztül egyáltalán szembekerül önmagával, annyiban tud önmaga elől menekülni. Ebben a hanyatló elfordulásban persze nincs megragadva a menekülés mielőlt-je, de még csak tapasztalat tárgyává sem lesz egy odafordulásban. Mégis, a tőle való elfordulásban »jelen« van az, amitől a jelenvalólet elfordul.”⁷

A válság, vagy Heidegger szóhasználatában a hanyatlás leírása a tulajdonképpeni és a feltáruló közti kommunikáció elzárulásáról számol be, maga a kommunikáció viszont, ha sikeres lenne, a metafizikus gondolkodás hagyományos feltételei, azaz a tulajdonképpenség elsődlegessége mellett menne végbe. A kommunikáció tehát olyan átfordítást jelentene, amelynek során a beszélgetésben részt vevők szembekerülnek egymással, és a jelenvalólet nem menekül el ebből a helyzetből, azaz önmaga elől. A leírás topográfiájában nem nehéz észrevenni a tükrözés sematikáját, a máshollét e sajátos formáját: a tulajdonképpeni lét csak a jelenvalólet tükrözése által kerülhet oda, ahol pedig nincs, a feltárultságba. A jelenvalólet menekülése – amit úgy kell elképzelnünk, mintha valaki hátat fordítana a tükörnek, de a tükörkép változatlanul nézné őt – szertefosztatja a tükrözésnek ezt a megértett heterotípiáját.

A későbbi irodalmi recepcióban – és itt elsősorban Tandori Dezső seire, egész pontosan a hetvenes évek szemléletváltását kezdeményező *Töredék Hamletnek* című kötetre utalok – József Attila költészetét az én topológiájának újragondolása tette a korábbiaktól eltérő módon olvashatóvá. Amikor a személy a tér alakzatává és alakítójává vált Tandori lírájában, minden egyéb jelhez hasonlóan az »én« is olyan helyként mutatkozott meg a megalkotott nyelvi világban, amely nem a jelentésteli azonosság megvalósítása felé terelte az olvasást, hanem hogy szüntelenül arra reflektáljon, miként tölthető be egyáltalán a hely jelentéssel. A *Töredék Hamletnek* lírájában az én, a személyesség azonosítója szüntelenül mozgásban lévő, betölthetetlen grammatikai térnek bizonyul, ami éppen ezért a várakozásban, a következés, a keletkezés ígéréteiben képes önmagát megjeleníteni: „Minden hogy kitágult, mióta / elmozdulhatok nézéseim mögöl. / Nem fedi el többé képeivel / azt, aminek már nevet sem adok, / amiibe csak hanyattbukhatok. / Áthullok eszméletemen. / Állandóan következem.” (*Minden hogy kitágult...*) E sorok kulcsszavai, közülük is elsősorban az „eszmélet”, világosan utalnak arra a szoros kapcsolatra, amely Tandori korai költészetét József Attilához kötötte, az én topológiájában tapasztalható különbségek a személyiségfelfogás megváltozására hívják fel a figyelmet.

Mielőtt azonban e változás részleteivel foglalkoznánk, és tanulságaival visszatérnénk József Attila költészetéhez, egy megjegyzést kell tennünk. Az imént idézett sorok egyik megértési nehézsége abból ered, hogy a versben a beszéd perspektívája rögzítetlen, nem rendelhető egy, a prezencia elve szerint megragadható énszerűséghez, testesítse meg azt a költő biografikus személye, vagy az olvasás során megalkotott egységes lírai én, éppen ezért nem vonható be az értelmezésbe mindaz, ami a pszichológia, a filozófia és a szociológia alkalmi szötteseként hagyományosan a szövegek háttérét szokta alkotni. Nincs más megértenivaló a szövegben, mint az én topológiája.

A vers első két sora – „Minden hogy kitágult, mióta / elmozdulhatok nézésesem mögül” – megkettőzi a beszéd perspektíváját, és nem mond többet e két nézőpont viszonyáról, mint hogy a megnyíló tágasságban nem kerülhetnek egymással fedésbe, mozgásuk nem párhuzamos, hanem széttartó, és az időbe helyezett („mióta”) tér éppen ezáltal válik tágassá. Itt tehát már biztosan nem alkalmazható a személy léttörténetének heideggeri elbeszélése, hiszen e sorok elutasítják maguktól a máshollét, az idegenség fenomenológiájának tükrözésen alapuló képzeteit, és egész metaforikáját. De vajon mi e tágulás oka? A megkettőzött perspektíva természetesen magát az ént is megkettőzi, mégpedig grammatikai és logikai értelemben egyaránt, csakhogy a mondatban kifejezett birtokosi viszony („nézésesem”) grammatikai egységét lebontja az állítás logikája (elmozdulhatok nézésesem mögül). Így tehát a grammatika és a logika megszokott egysége felbomlik, a személy kognitív térszerkezetében az elmozdulásnak, a széttartásnak ugyanazt a mozgását követik, mint amit az én perspektívaszerkezetében tapasztaltunk. A grammatikai és a logikai viszonyok e kereszteződése, illetve a grammatika logikai destrukciója, ami az azonosság és az azonosítás minden lehetőségét megvonja az én történetétől, Tandorinál meglepő módon nélkülöz minden tragikus felhangot. Ez a hangoltság azonban talán csak a hatvanas években megalapozott József Attila-recepció reflexeivel szemben nevezhető meglepőnek, és talán nem is olyan nagy a hangoltságbeli távolság József Attila és Tandori lírája között, amint ahogy első olvasásra sejtenénk.

Tandori verse végső soron utópikus kicsengésű: „Állandóan következem”. A zárósor jövőidejűsége felszámolja a távollét és a jelenlét különbségét, hiszen az aktív várakozásban elővételeződik, tehát jelen van a távollevő, úgy azonban, hogy ez a jelenlét a szüntelenül következő, tehát beteljesülést, bezárulást nem ismerő jövőhöz tartozik. Ebben a jelenben a térnek és az időnek ebben a posztulált pontjában a távollét összeolvad a jelenléttel, és a tér, valamint az idő között az egyneműsítés kódjai érvényesülnek, hiszen a következés ugyanannyira a tér, mint az idő eseménye. Ez a modern szubjektumnak a relativitás elméletétől áthatott utópiája, amit Tandori verse radikálisan ért, mert a jövőt megfosztja az eljövétel lehetőségétől, attól, hogy egyszer másképpen is jelen legyen, mint a várakozásban. Így tárul fel előttünk Tan-

dori utópizmusának paradoxona, ami, jegyezzük meg, radikalitása, célképzetének logikai lehetetlensége, azaz a viszonyulás felszámolhatatlansága révén tökéletesen egyedi a magyar kultúrában. Utópizmus a várokozásban csak az elmozgásra ad lehetőséget, tehát nem a jövő megvalósítására irányul. Ez a mozgás az utópia szempontjából céltalan, mégpedig szó szerint, megfosztja az utópiát a céljától, és nem is tehet másként, hiszen az utópia a tér és vele együtt az én megszüntetésében érne el célját, ami, ha sikerülne neki, a személy nem lehetne jelen a jövőben. Innen van, hogy Tandori versének hangoltsága nem tragikus, hiszen sajátos utópizmus a rejtett módon nem a végre irányul, hanem a várokozás derűs fenntartására.⁸

Úgy tűnik tehát, Tandori versében nem csupán a grammatika és a logika útjai keresztezik egymást, hanem a logikai szférában is ellentmondást tapasztalunk. Mindez együtt jár a nyelv, a beszéd funkcióváltásával. A kereszteződések a retorika szférájában is éreztetik hatásukat. Mindenekelőtt abban, hogy a vers lemond a poétikus nyelvhasználat hagyományos eszközeiről, a metaforikus megnevezés képkinszéről. És ezt az igényét nem csupán bejelenti, hanem meg is valósítja. Egy olyan egyszerre költői és filozófiai nyelvet dolgoz ki, amely bámulatra méltó pontossággal képes beszélni saját – meglehetősen bonyolult – szemléletének fenomenológiai szerkezetéről. E nyelvváltás szükségessége abból a – nem annyira wittgensteini, inkább nietzschei gyökerű – belátásból fakad, hogy a nyelvi képek mint retorikai tárgyak nem a világban vannak, oda a nézés, a képzelet, a nyelv helyezi őket, mégpedig nem valamilyen hiba, kiküszöbölendő tévedés folytán, hanem azért, mert agyunk csak jelzerű természettel bíró információkat képes feldolgozni, a puszta dologi lét számára megművelhetetlen. Feltéve azonban, hogy valóban így van, a vers poétikai programja maga is utópikus jellegű, ami magában hordozza megvalósíthatatlanságát, hiszen a vers par excellence nyelvi, retorikai képződmény, ami azt is jelenti, hogy a benne érvényesülő retorikai mozgások, térviznyok szükségszerűen képeket létesítenek. Maga a kereszteződés, a felcserélés sem más, mint kép. A grammatikai és a logikai szféra akkor is a retorika terében alkotja meg a személyiséget, ha időbeliségének és térbeliségének fenomenológiai szerkezete eredendően nem retorikus szerkezetű. A személy olyan helynek bizonyul, amely egyetlen perspektívából nézve sem rögzíthető, szüntelenül eltolódik, áthelyeződik, nyitottan a felcserélés és a helyettesítés mozgásai előtt. Így azután a személy létét nem jelölheti semmiféle azonoság, csupán egy másik személy hasonló mozgása: Megkondítod magad, mint egy teret, melyben eltávolodhatom”, olvassuk az *Egymás* című versben, a tér eseményeiről pedig a *Személy* című költemény tudósít: „MINTHA MAGAM HELYETT / TÉGED HAGYNÁLAK EL / AZTÁN MEGBÁNVA MÉGIS / HE-LYETTED MAGAMAT”.

Úgy vélem, ha mélyebben meg kívánjuk érteni az én helyzetét József Attila azon költeményeiben, amelyek nem csupán a szakirodalom, hanem a kortárs

irodalmi recepció tanúsága szerint is hatékonyan részt vettek a magyar líra történetében a húszas évek derekán tapasztalt szemléleti változásban, nem utasíthatjuk el magunktól a személy idegenségének azokat a topológiai tapasztalatait, amelyekkel Tandori korai költeményei szolgálnak. Ebből a perspektívából mintegy mellékesen azt a kérdést is fel kell tennünk, hogy vajon megszabadítható-e József Attila költészete az életrajz által rákényszerített tragikus hangoltságtól?

Amikor Kabdebó Lóránt a húszas évek második felében végbement poétikai szemléletváltás lényegét a líra dialogizálódásában ragadta meg, az előzményeket tekintve meglepő módon nem olyan költeményből idézett József Attilától, amelyet besorolhatnánk az „önmegszólító” versek típusába. Ehelyett a „válságnak” egy másik vonására kívánt utalni, arra, hogy a dialogizálódás hátterében megsejtett lelki és társadalmi folyamatok felszámolhatták volna magát az alkotóképességet is, ha nem születik meg az a poétika, amely az én többes színrevitelét lehetővé teszi.⁹ Holott a részlegesen idézett vers, az 1936-ban keletkezett *Ki-be ugrál...* egészen másfajta következtetésekre is módot adhat:

Ki-be ugrál a két szemem, úgy érzem.
Ha megbolondulok, ne bántsatok.
Erős karokkal fogjatok le szépen;

ha majd egész valómmal kancsítok –
ne mutassatok öklöt, úgy se látom.
A semmiből vissza ne rántsatok.

Gondoljátok meg: Ezen a világon
nincs senkim, semmim. S mit úgy hívtam: én,
az sincsen. Utolsó morzsáit rágom,

amíg elkészül ez a költemény...
Mint úrt a fényszóró, csupasz tekintet
kutatja bennem: Mit vétettem én,

hogy nem felelnek, akárhogyan intek,
hogy nem szeret, ki jog szerint enyém.
Ne higgyetek értetlen bűneimnek,

míg föl nem ment az odvas televény.

Mivel az európai hagyomány a személyes fogantatású verset kezdettől fogva a kommunikáció helyének tekintette, a megszólítás alakzatának éppen a távolság és a közelség oppozíciójában lehetett beszédalapító jelentősége, hiszen az aposztrophé mindig egymás felé fordítja a beszéd alanyi és tárgyi ol-

dalát, miközben az alanyi oldal, a megszólító a maga perspektívájából személyes entitást, Paul de Man terminológiája szerint arcot kölcsönöz a megszólítottnak. A megszólítás így válhatott képessé arra, hogy a távolságot közelséggé változtassa. A személyiség modern képzetrendszerének kialakulásával, tehát az én idegenségtapasztatásának elmélyülésével a megszólítás alakzata egyre közelebb került ahhoz a funkcióváltáshoz, amely jól megfigyelhető a modernitás kezdetén: az aposztrophé a szolipszizmus alakzatává vált. A váltás előtti utolsó pillanatot örökíti meg számunkra Goethe *A kedves közelléte* című verse, amelyben a „vagyok” alanyi önkijelentése és a „te vagy” tárgyi kijelentése még akadálytalanul olvadhat össze a „rád gondolok”, „téged látalak”, „téged hallak” sorban, és így a vers zárata a távolságot sikeresen változtathatja közelséggé, ugyanakkor e sajátos inverziót, mint valami fuvallat, amely később viharra erősödik az európai lírában, már megérinti a kétség: mivel a másik személy az én számára mindig eljövendő, azaz a várakozás téridejében jelenik meg, eljövetele az én perspektívájából sosem biztosítható. A megszólítás csupán hívás és csábítás lehet, így az arc, amit az alanyi pólus a tárgynak kölcsönöz, egyszerre ígéret és csalás. Goethe versének záró kérdése, ha csupán részlegesen is, a várakozás bizonytalanságában visszavonja az én és a te, a közelség és a távolság egybeoldódását: „Lelkünk egymástól bármi messze válva / összetalál. / A nap lemegy, csillag gyúl nemskára. / Óh, jössz-e már?”.¹⁰ A romantika költészetében az aposztrophé már a magány, a szolipszizmus alakzataként jelenik meg, és csupán a méltóképpen felékesített halál ígéri vagy csalja a vágyakozó tekintet elé a pólusok egységét. Így funkcióváltásának következtében éppen a megszólítás alakzatában válik nyilvánvalóvá, hogy a beszélgetésként értett, azaz létét mindig viszonyokban érzékelő én léte nem a jelen, hanem a befejezettséget nem ismerő jövő felé nyitott, keletkező lét, ami mindig eljövőben van. Mindez a beszéd retorikai és fenomenológiai dimenziójának ütközését is maga után vonja, hiszen retorikai értelemben a megszólítás az alany számára megjeleníti a tárgyat, fenomenológiai értelemben viszont csupán elővételezi, hogy megnyissa az alany és a tárgy kölcsönös keletkezéstörténetét anélkül, hogy felkínálna az egyesülés, azaz a befejezettség lehetőségét. A megszólított csak az énhez tartozó másik alakját veheti fel. Ez a viszony kölcsönöz létet a beszéd alanyi és tárgyi pólusának, anélkül azonban, hogy távolságuk az énben közelséggé változhatna. Az önmegszólítás egységalapító aktusként való értelmezése alighanem éppen ezt nem veszi figyelembe.

Sajátos, de az eddigiekből jól érthető paradoxon, hogy a modern európai költészetben maga a vers is hasonló viszonyba kerül az olvasójával. Az olvasó címzettből a keletkezés társává válik, azzá a másikká, aki megvalósítja, azaz egy személyiség hajlásszöge alatt a létbe helyezi a szöveget. Önmagában is tanulságos és bizonyító erejű, hogy miként változik meg és bontakozik ki drámaian egy eredetileg talán nem is oly jelentősnek látszó gondolat a

a Baratinszkijt olvasó Mandelstam és a Mandelstamot olvasó Celan egy-egy kitüntetetten fontos ars poeticájában.

Kevés jutott nekem, s hangom se harsány,
de élek mégis, és a földön itt
valaki bennem is gyönyörködik:
kései sarjam fölhalálja majd tán
versemben sorsomat; s ki tudja? hátha
hasonlít lelkünk arcvonás szerint,
s úgy lelek benne olvasómra, mint
kortársaim közt egy igaz barátira.¹¹

Baratinszkij imént idézett *Osztályrészem* című versét olvasva veti később papírra Oszip Mandelstam *A beszélgetőtársról* szóló esszé ismert sorait:

Minden embernek vannak barátai. Miért ne fordulhatna a költő is barátaihoz, a hozzá természetből fogva közel álló emberekhez? A hajós a kritikus pillanatban lezárt palackot hajt az óceán vizébe nevével és sorsának leírásával. Hosszú esztendő múltán, miután a dűnék között hányódott, és megtalálom a homokban, elolvasom a levelet, megismerem az esemény dátumát, az elhunyt végakaratát. Jogomban állt ezt tennem. Nem idegen levelet nyitottam fel. A palackba zárt levél annak szólt, aki megleli. Én találtam rá. Tehát a titokzatos címzett is én vagyok.¹²

Paul Celan, Mandelstam fordítója, 1958-ban megtartott brémai beszédében úgy olvasta újra a számára oly fontos orosz költő kijelentését, hogy azzal egy-szersmind példát is nyújtott a szövegben foglalt elgondolásra:

A vers, mint a nyelv egyik megjelenési formája, lényege szerint párbeszédszerű, ezért palackposta lehet, amit abban a reményben bocsátanak vízre – persze nem mindig megin-gathatatlan reménnyel –, hogy valahol és valamikor partot ér, szívtájékon talán. A versek is ilyenek: úton vannak valami felé. Mi felé? Egy nyitott, elfoglalható, egy megszólítható személy felé, aki éppen te vagy, a megszólítható valóság felé. Úgy gondolom, ilyen való-ságokról van szó a versben.

A három idézett szöveg jelképesen átöleli a modernitás egész történetét. Amíg Baratinszkij saját sorsának foglalataként, befejezett üzenettel bocsátja útjára a verset, Celannál a költemény a nyelv megjelenési formájává válik, mindenekelőtt tehát a nyelv jelenik meg benne, de nem egyszer és minden-korra lezárt értelemmel, csupán az értelem lehetőségével, ami a megszólí-tásban válik valósággá. Így a vers általános létmódja válik aposztrofikussá, miközben a megszólítás két pólusán elhelyezkedő személyek keletkezése is nyelvi eseményként gondolható el, távolságuk sosem fordítható át közelség-

gé. Számunkra mindez azért fontos, mert így igazolható, hogy József Attila verseiben a beszéd megszólítottja a személy keletkezésének feltételeként értett másik, az én külvilága, másfelől a vers keletkezésének feltételeként értett másik, az olvasó. És mivel e megszólítottak felé nem ugyanaz a megszólítás fordul, közöttük is távolság állhat elő.

A *Ki-be ugrál...* esetében az én a te oppozíciójában láttatja magát. Nem nehéz felismerni a versben az örült–erős, a semmi–világ és a vétkes–bűntelen ellentétpárokat. Az én kezdettől fogva a kettősségek, az ellentétek már-már elviselhetetlen feszültségű kereszteződésekként jelenik meg. Ezért lehet fontos az első sorban a „két” számnév egyebekben nem feltétlenül szükséges használata: „ki-be ugrál két szemem”, amit a 4. sorban megerősít a tekintet, illetve a tekintet metonímiájaként értett „egész valóm” kereszteződésének képzele: „ha majd egész valómmal kancsitok”. Az ellentét két pólusának viszonya a megszólításban távolról sem szimmetrikus, az én és a ti, illetve később az én és az ők helyzetbeli különbsége nyilvánvalóvá teszi, hogy a kommunikáció fenntartása érdekében az énnek kellene bensővé tennie a feltételezett külső tekintet perspektíváját. Ezt meg is teszi, de erre csak azon az áron van lehetőség, ha megbetegíti, illetve ha vétkessé teszi magát: „Ha megbolondulok, ne bántsatok”, „csupasz tekintet / kutatja bennem: Mit vétettem én”. Itt meg kell jegyeznünk, hogy a vétkesség egész témakörének beszüremkedése a versbe a kritikai kiadás tanúsága szerint csupán az első megfogalmazás után felismert szervezője az én keletkezésének.¹³ Ennél is lényegesebb azonban, hogy a „Ne higgyetek értetlen bűneimnek” sorban az én megpróbálja a megszólított tudtára adni, hogy a vétkesség egész diskurzusa, és talán a bolondságé is olyan retorikai séma, amely az én belvilágának és külvilágának ebben a súlyos ellentétében és egyensúlytalanságában az én belső perspektívájából nézve a személy keletkeztetésének egyedüli lehetőségeként maradt meg. Ugyanez a felszólítás természetesen az olvasónak is szól, és József Attila költészetének recepcióját ismerve mindmáig szinte kiáltásként visszhangzik. Amikor ugyanis József Attila költészetének kései korszaka és azon belül is elsősorban a modern személyiség válságként érzékelt szemléletváltozásával kapcsolatba hozható versek kerültek a recepció előterébe, a biografikus és a lírai én összeolvadásának feltétele mellett szinte elkerülhetlenné vált, hogy az értelmezők ne kívánják kiolvasni József Attila munkáiból a skizofrénia és a halál felé vezető út nyomait, és hogy ne visszafelé, a halál felől olvassák az egész életművet. Úgy vélem, mindez arról árulkodik, hogy a személyiség öntapasztalatában végbement változásokat a magyar versolvasói közösségeknek mindmáig nem sikerült egészen feldolgozniuk, tehát hogy a József Attila által éles reflexivitással emlegetett értetlenség mostanáig nem tűnt el maradéktalanul: hiszünk a bűn diskurzusának, ha nem értjük is teljesen.

A megszólítás két pólusa között a *Ki-be ugrál...* esetében sikertelen marad a kommunikáció. A 7.-től a 10. sorig terjedő középrészének mindkét oldalán ta-

lálható az erre utaló kijelentés: „ne mutassatok öklöt, úgy se látom”, „nem felelnek, akárhogy intek”. Az én belső és külső világa azonban nem csupán térbeli, hanem időbeli törést is mutat. A bolondság és a bűnösség diskurzusa által megteremtett pólus a jövő felé nyitott („ha megbolondulok”, „ha majd egész valómmal kancsitok”), míg a „ti”-ként megszólított én-külvilág pólusa, a megszólítás, a vers megírásának jelenében marad („Gondoljátok meg”). Ennek figyelembevételével érdemes közelítenünk a középészhez, ahol feltűnően nagy számban fordulnak elő a tagadás formái. Ezek meglehetősen nyilvánvalóvá teszik, hogy a két pólus kereszteződése olyan távolságba lendíti a megszólított és a megszólítottat, az én belső és külső világát, hogy a köztük lehetetlenné váló kommunikáció miatt az én keletkeztetésére nincsen mód. A vers mégis kísérletet tesz arra, aminek a lehetetlenségét a térben megtapasztalja. Itt tehát újra a nyelv retorikai és fenomenológiai szférájának ellentétébe ütközünk. Hiszen csak azáltal mérhető fel, mi az, ami a fenomenológia szférájában nem történhet meg, ha ugyanez a retorika szférájában megtörténik. Miközben az én belső világa a szemünk előtt számolódik fel, mégis fölé érkezik a megszólítás, az ennek ez a dimenziója kölcsönöz arcot a megszólított másiknak: „Gondoljátok meg: Ezen a világon / nincs senkim, semmim. S mit úgy hívtam: én, / az sincsen. Utolsó morzsáit rágom, // amig elkészül ez a költemény.”

Ez az a pillanat, amikor a vers önmagát kezdi el olvasni, mégpedig olyan helyként, ahol a távolra lendülő ellentétek egymást keresztezik, és így távolságuk is láthatóvá válik. Az olvasás iránya azonban éppen ellentétes a megszólításével. Az olvasó pillantása mindig kívülről vetül a szövegre, hiszen a megszólításra felel. És ne feledjük, az olvasás feltétele ebben az esetben az, hogy a külső perspektíva ne higgyen a belsőnek, szegüljön vele szembe, keresztezze. Az igazság egysége azonban kívülről sem állítható helyre, mert az olvasás külső nézőpontja csak az írás belső nézőpontjához mérheti magát, amiben viszont nem bízhat meg, nem hagyatkozhat rá. Így az olvasásban megteremtett személyiség is hasonlóképpen kettéhasad: olyan beszéd nyomait követi, amelynek nem hisz, ám hogy nem szabad hinnie, azt éppen a megszólítottól tudja.

Úgy vélem, a József Attila kései költészetének legfontosabb, korszakváltást is jelölő sajátossága nem az „önmegszólítás” funkcióváltása,¹⁴ és nem is a vers dialogizálódása, ami csak a retorikai szféra jelenségeit teszi megragadhatóvá, hanem a nyelv retorikai és fenomenológiai szférájának ellentéte, és távolra lendülő ellentétek kereszteződése a vers téridejében. Ez az ellentét, a közelségbe való átfordítás lehetőségét kizáró távolság teszi az ént hely nélkülivé. A megszólítás retorikai eljárása oda helyezi, ahol fenomenológiai szerkezete folytán pólusainak kommunikációjából nem jöhet létre. És ugyanilyen hely nélkülivé válik a versek olvasása is. Külső nézőpontja felszámolódik az önmagát tagadó belső nézőpont bizonytalansága miatt.

1 KABDEBŐ Lóránt, *Költészetbéli paradigmaváltás* = „de nem felelnek, úgy felelnek”. A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján, szerk. KABDEBŐ Lóránt és KULCSÁR SZABÓ Ernő, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1992, 53–82., itt: 80.

2 „A modern magyar költészet történeti és elméleti érdeklődés által is vezérelt olvasója számára nem meglepő, hogy egy-egy verselemzés, de akár líratörténeti problémák kapcsán előbb-utóbb Németh G. Béla egyik tanulmánya kerül az útjába. [...] Azok a verselemzési és – nyugodtan állítható – versolvasási szokások, amelyek ma mind a jelenkori irodalom, mind a teoretikus reflexió felől ellenállásba ütköznek, nem kis mértékben adósai Németh G. Béla írásainak. Adósai abban az értelemben is, hogy sok esetben éppen az ő belátásai nyomán születnek meg azok a belátások, amelyek ezt a feszültséget (a modern versolvasás 60-as években megszilárdult kánonja és e kánon saját korlátainak megtapasztalása között) egyáltalán érzékelhetővé teszik.” KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez* = Uő, *Az olvasás lehetőségei*, Bp., JAK-Kijárat, 1997, 41–51., itt: 41.

3 „Van-e tehát ezek gondolkodása, élményköre s az említett költők gondolkodása és élményvilága között is valami korszakra jellemzően közös. Igennel felelni természetes volna, ha a felsorolt nevek között ott nem volna, prominensen nem volna ott József Attilaé. Feloldható-e e dilemma?” NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról* = Uő, *Hosszmeteszetek és keresztmeteszetek*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 264–296., itt: 296.

4 NÉMETH G. Béla, *i. m.*, 286.

5 Kulcsár Szabó Ernő ugyanezt a szerkezetet fedezte fel Ady lírájának recepciójában. Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az „Én” utópiája és létesülése* = Uő, *A megértés alakzatai*, Debrecen, Alföld, 1998, 46–68.

6 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *i. m.*, 42.

7 Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, Bp., 1989, 338.

8 Bizonyára nem véletlen, hogy a jövő befejezettségére, azaz a távollét és a jelenlét összeolvadására irányuló utópizmus a *Csak elhomályosítom* című versben, amelyet így nevezhetünk akár a *Minden hogy kitágult...* ellendarabjának is, a létezésnek platóni barlang hasonlatba foglalt tükörszerkezetéből indul ki: „Csak elhomályosítom, ami már / mögém oly élesen kirajzolódik, / tőlem csak egyre kihaltabb lehet, / egyre előbb, egyre kihaltabb. // Ha majd minden lemarad / egy hirtelen rámnyílt határon, / befogad, hol nincs folytatásom, / mindenem a helyén marad. // Elvesztik elmúlásukat, / nincs mi következzen mire, / átváltozásuk már örök, / két fele nélkül összeér.”

9 „De mindketten [ti. Szabó Lőrinc és József Attila] tudták, hogy ebből a válságból a vers kimenthető: a homogén igazságot feladva a dialogizált hangoltságú vers.” KABDEBŐ Lóránt, *i. m.*, 81.

10 SZABÓ Lőrinc fordítása.

11 CSOÓRI Sándor fordítása.

12 Oszip MANDELSTAM, *A beszélgetőtársról* = Uő, *Arnyak tánca*, Bp., Széphalom, 1992, 53.

13 A „Ne higgyetek értetlen bűneimnek” sor helyett az első fogalmazványban ez állt: „Ne higgyetek értetlen düheimnek”, a „míg föl nem ment az odvas televény” sor korábbi változatai pedig ezek: „míg el nem rejt az odvas televény”, „míg föl nem fal az odvas televény”. József Attila összes versei, sajtó alá rend. STOLL Béla, Bp., Balassi Kiadó, 2005, 382–383.

14 Hasonló eredményre jut Kulcsár-Szabó Zoltán is idézett tanulmányában: „Mindebből arra lehet következtetni, hogy az önmegszólítás alakzata legalább annyira problematizálja az »én« (vagyis az arc nélkül megszólaló, tálnyos »hang«) szerepkörét, mint a versben reprezentált, de »néma« második személyét. A vers azt sugallja, hogy »én« és »te« egymás számára átláthatatlanok, vagyis az »önmegszólítás« képlete félrevezetőnek bizonyul.” KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *i. m.*, 50.

Ehess, ihass...

József Attila *Ars poeticájának* értelmezéséhez

A *disszonancia* fogalmát József Attila Bartók-tanulmányvázlatából emelte ki jó szemmel Szőke György, abból a célból, hogy éppen magának József Attilának költészetét világítsa meg terminusszerű használatával. „Versei nem a motívumok egyszerű egymás mellé sorakoztatására épülnek: egymásnak ellentmondó, egymással ütköztetett képei első pillantásra kuszának tűnő szövevényéből bontakozik ki egymáshoz kapcsoltságuk, determináltságuk, a kaotikusan örvénylő, diszharmonikus elemekből, azokat harmóniává ötvöző szándék.¹

Úgy gondolom, hogy ez a fentebb meghatározott disszonancia jellemzi az *Ars poetica* című József Attila-vers híres, szállóigévé vált központi „tanítását” is (ha szabad egy, legalábbis címe szerint tanköltemény valamely kijelentését tanításnak értelmezni):

Ehess, ihass, ölelhess, alhass!
A mindenséggel mérd magad!²

Az *Ars poetica* értelmezői közül legelőször talán Balogh László figyelt fel arra a lehetséges kétféle irányra, amelybe külön-külön mutathat a boldogságelvű első sor és a kozmikus arányú második sor felszólítása. Kabdebó Lóránttal beszélgettem egyszer erről, aki volt szíves erre a beszélgetésre egy tanulmányában utalni is.³ Tulajdonképpen már évek óta próbálkoztam azzal, hogy összegyűjtsem a gnóma lehetséges történetét, és ebből kibontsam a József Attila-i értelmezést; Kabdebó Lóránton kívül a Tverdota Györggyel folytatott beszélgetéseknek is sokat köszönhetek. Most a József Attila-kutató Szőke György tiszteletére megpróbálom összefoglalni ennek az anyaggyűjtésnek, illetve töprengésnek néhány eredményét.

Gnómának neveztem az előbb a híres szállóigét, tehát feltételezem azt, hogy mintája is eleve egy szállóige; a szállóigék pedig lehetnek eredetileg idézetek, vagy valóban létezett feliratok, vagy epigrammák átfogalmazásai; én mindenestre abból az alapfeltevésből indulok ki, hogy József Attila itt a lehető legnagyobb tudatossággal használ fel és alakít át saját céljaira egy meglehetősen közismert és igen hosszú életű szállóigét. Ez pedig nem egyéb, mint a szakirodalomban sok helyen tárgyalt úgynevezett Szardanapal-féle sírfelirat!

A mai ókortudomány úgy látja, hogy a görög történeti legendák főhőisévé vált Szardanapal[li]osz – mint utolsó asszír király – etimológiailag legalábbis Assur-banapli (i. e. 668–629) megfelelője, ha életrajzuk merőben különbözik is. Mindenesetre a források (Polübiosz, Dión Khrüszosztomosz, Alexandriai Kelemen) szerint már Nagy Sándor katonái látták – a valószínűleg asszír ékírással feliratozott – síremléket, Ankhialé mellett, Kilikiában, amelyet az elpuhultságáról és tobzódásáról örökre elhíresült király végső nyugalóhelyének tartottak.⁴ Cicero a következőképpen örökíti meg: „Hogyan lehetne kellemes az olyan élet, amelyből hiányzik az ésszerűség, a mértéktartás? Ebből látható, mennyire tévedett Szardanapal, a dúsgazdag asszír király, aki ezt vésette síremlékére:

– Annyi enyém csak, amit jóízűen megehettem:
hátrahagyott sok kincsemet elveszítettem örökre.

»Nem egy királynak, hanem egy ökörnek a sírjára lehetne ezt írni – mondja Arisztotelész. – Azt mondja, hogy halála után övé az, ami életében is csak addig volt az övé, ameddig elfogyasztotta.«⁵ A *Tusculanae disputationes* vonatkozó helyéhez (V. 101) adott kommentárból megtudhatjuk, hogy a Cicero által latin versben fordított sírfelirat görög eredetijét (amely talán akkádból készült lehetett valamikor) Athénaiosz és Sztrabón művéből ismerjük.⁶ Különösen érdekes a Sztrabón-féle változat, amelyből kiderül, hogy a derék uralkodót egy fekvő szobor ábrázolta saját szarkofágján, amint ujjával éppen fűgét mutat a világnak. „Azután Zephyrion következik, amely hasonló nevű a Kalydnos mellettivel, majd valamikor a tenger fölött Ankhialé, Sardanapallosnak az alapítása, mint Aristobulos mondja; itt látható szerint Sardanapallos síremléke és kőszobra, amely jobb kezének az ujjait úgy szorítja össze, mintha fittyet hányna, s assyr betűkkel a következő felirat van rajta: »Sardanapallos, Anakyndaraxés fia, egy napon építette Ankhialét és Tarsost. Egyél, igyál és mulass, mert a többi ennyit sem ér«, ti. egy fittyentést. Khoirilos is megemlékezik erről; közismertek a következő sorai:

Az az enyém, amit ettem is, ittam is és szerelemből
Élveztem, mert minden egyéb jó elhagy örökre.”⁷

Azonban nemcsak Sztrabón, hanem Arrianosz (*Anabaszisz*, 2, 5, 4) is idézi a verset, mégpedig már olyan, egyébként a sírfeliratoknál szokott formában, ahol a halott megszólítja a nézőt. Ennek nincsen magyar műfordítása, úgyhogy saját fordításomban idézem: „Te pedig, óh, idegen! Egyél, igyál és játszadozzál [e szó itt egyértelműen erotikus-szexuális jelentésű], mert a többi emberi dolog nem ér fel ezekkel.”⁸

Ahhoz azonban, hogy a szólás további sorsának jelentésváltozásait megfejtessük, figyelembe kell vennünk két dolgot. Az egyik a felszólító forma ke-

resztesződése a sztoikus filozófiai kritikával, amely Epikurosz, illetve az epikureisták ellen irányul. A másik pedig a mondás utóéletének, illetve morális értékelésének változása a formailag hasonló bibliai mondások fényében. Lásuk először az első, vagyis a sztoikusok etikai szembenállását Epikurosznak, illetve követőinek boldogság- és gyönyörfogalmával. Cicero például egy igen izgalmas helyen (Luculli 46–140) azt mondja, hogy – ha tisztességes, azaz nem arcpirító vagy vulgáris módon akarjuk összefoglalni az epikureisták tanítását a legfőbb jóról, akkor ezt így tehetjük: minden jónak a forrása a testben van, ez a természet normája, zsinórmértéke, előírása, amelytől, hogy ha valaki eltévelyedik, akkor semmi sincsen, amit az életben követhetne.⁹ Sokkal élesebben, illetve nyíltabban fogalmaz Epiktétosz egy helyen, amelyben nyilvánvalóan azt a forráscsoportot – tehát a Szardanapal-féle sírfelirat megszólító változatát – tartja szem előtt, amelynek kifejezését illedelmesre nyhítette Cicero: „És te, aki így vélekedsz, csak tedd a féreghez illő dolgokat, amelyekre méltónak tartod magadat: egyél, és igyál és közösülj és üríts és horkolj!”¹⁰ Nem csoda tehát, hogy a későbbi korok számára egyszerűen Epikurosz mondásaként maradt meg a szállóige; például a tudós Margalits Ede is a filozófus hiteles töredékeként idézi, ebben a formában: Ede, bide, lude, post mortem nulla voluptas – azaz magyarul: Egyél, igyál, játszadozzál, halál után nincs gyönyör.¹¹ Nagyjából ugyanabban az időben – szerintem helyesen – Tóth Béla megkísérli, hogy a magyar közmondáskincsben is szereplő szállóigét („Az a mienk, amit megeszünk.”) levezesse a Szardanapal-sírfelirat Cicero-féle változatából; másrészt az *Egyél, igyál...* változatot ennek parafrázisaként tárgyalja, és tudja, hogy ezt helytelenül tartották az epikureus tanítás foglalatának.¹² Ugyancsak Tóth Béla veti fel fentebb idézett szócikkében a biblikus származtatást. Végül is egy ószövetségi és egy azt idéző újszövetségi helyről van szó: Ézsaiás 22,13, valamint a Korintusiakhoz írott első levél 15,32. Ézsaiás prófétát a Vulgata így fordítja latinra: Manducemus et bibamus: cras enim moriemur. (Együnk és igyunk, mert holnap meghalunk.) Természetesen Szent Pál azért idézi, mert ha nem volna feltámadás, akkor ilyesfajta, földi látkörrel beérő filozófiát kellene alkalmazni.

Mindenesetre a középkori diákköltészet vagy más terminológiával élve a goliárdok költészete Epikuroszból mintegy dózsölés-istent csinált, itt természetesen hatott a Filippibéliekhez írott Szent Pál-levél kifejezése is azokról, akiknek a hasuk az istenük (3, 19). Talán még egy bibliai helyet is figyelembe vehetünk, a megelégedett, jóllakott fetrengésről, az evés-ivás utáni alvásról és nyugalomról: ez a IV. zsoltár 9. verse.¹³

A középkor végén tehát körülbelül úgy foglalható össze a sok kalandon átment gnóma értelmezési tartománya, hogy akár elítélőleg – mint az egyik főbűn, a Torkosság összefoglalója –, akár tréfásan igenlőleg – mint a teológiai értelmezéshez szorosan tapadó egyetemi diák-ellenkultúrában – az epikureizmus kvintesszenciájaként szerepeljen. (Érdekes az, hogy az olasz népi

közmondások szintjén ez maradt meg egy meglehetősen drasztikus változatban.)¹⁴

Nem érintem a humanizmus leghíresebb vagy hírhedtebb Epikurosz-értelmezését vagy inkább átértelmezését, vagyis Lorenzo Vallának *A legfőbb jóról*, avagy más címen *A gyönyörűről* írott könyvét, illetve a körülötte keletkezett vitát, ugyanis ez a mi gnómánkkal nem foglalkozik. A reformáció korában azonban Luther – aki egyébként sokban támaszkodott Vallára – radikális változást hozott. Az a szöveg, amelyre gondolok, egy Pázmány-mű polemikus környezetében található; Pázmány annyira felháborítónak, illetve erkölcstelennek tartja a szöveget, hogy – szakítva bevett írásmódjával – csak latinul közli és nem fordítja le. „Ut non est in meis viribus situm, ut Vir non sim: tam non est mei juris, ut absque muliere sim. Rursum ut in tua manu non est, ut Femina non sis: sic nec in te est, ut absque viro degas, nec enim libera est electio, aut consilium; sed res natura necessaria, ut marem feminae, feminam mari sociari oporteat. Verbum enim hoc, quod Deus ait, Crescite, multiplicamini, non est praeceptum, sed plus quam praeceptum: Divinum puta opus; quod non est nostrarum virium, ut impediatur, vel omittatur; sed tam necessarium, quam ut masculus sim; magisque necessarium, quam edere, bibere, purgari, mucum emungere, somno et excubiis intentum esse, neque possibile est, ut castus permanes.”¹⁵ Magyarul: „Amilyen módon nem áll hatalmamban, hogy ne legyenek férfi, ugyanolyan módon nem az én jogom, hogy nő nélkül legyek. Másrészt mint ahogyan nem a te hatalmadban áll, az hogy ne legyél nő, ezért tehát az sem rajtad múlik, hogy férfi nélkül éljél, mert ez nem szabad választás vagy elhatározás; de egy természettől szükséges dolog, hogy a férfi a nővel, a nő pedig a férfival társuljon. Az az ige ugyanis, amelyet ISTEN mond, szaporodjatok, és sokasodjatok, az nem parancs, hanem több, mint parancs: isteni alkotásnak véled; mivel hogy nincs rá erőnk, hogy megakadályozzuk vagy elmulasszuk; de annyira szükséges, mint az, hogy hímnemű vagyok; és inkább szükséges, mint enni, inni, ürítkezni, taknyot fújni, álommal és alvással eltelni, ezért nem is lehetséges, hogy tiszta maradhassál.” Természetes, hogy Pázmány – aki korábban már a lélek halhatatlanságával kapcsolatban is szörnyen fölháborodott Lutheren, az általa gúnyosan „új evangelistának” nevezett szerzõn, aki e gondolatról azt állította, hogy a Pápa kamaraszékén keletkezett csiga-bigák egyike, és ezért természetesen Epicurus disznójának nevezi õt – ezt a részletet sem tudja másként kommentálni, mint emígyen: „Ezekhez a baromhoz, nem emberhez illó beszédekhez, majd hasonló dolgot tanít az augustai Confessio és a Concordia, mint ez-után meghalljuk.”¹⁶

Véleményem szerint nem lehet véletlen, hogy a „baromhoz illó” kifejezés vagy ítélet csúszik ki Pázmány tolla alól, hiszen tudjuk, Cicero hasonló károztatást idézett Arisztotelész-tõl a Szardanapal-sírfelirattal szemben... Ebbõl az is következik, hogy Pázmány minden valószínûség szerint felismerte Luther szövegében az átalakított gnóma egyik változatát.

Egyébként a régi magyar irodalomban már Pázmány előtt is felbukkan a sententia, mégpedig először épp egy evangélikus szerzőnél, vagyis Bornemisza Péternél. Ez a részlet a Szentháromság vasárnapja utáni tizenötödik vasárnapra rendelt első prédikációból való; a nagyobb szövegösszefüggést mellőzhetjük, mert részletesen ír róla Borzsák István.¹⁷ A prédikátor tehát így ír az általa elutasított hitetlen szorgalmatoskodókról, akik az Evangéliumban emlegetett kincset, amelyet a Mennysziget kellene gyűjteni, rossz helyen keresik; pontosabban ezeknek is a „tisztesség kívánók”, azaz a régi római virtus értelmében cselekvők után következő második osztályáról, a „gyönyörűség kívánókról”.

Másfélék voltak, kik az ők földi bódogságokat gyönyörűsége életben vetették. Ezek bárom módra minden gondjokat csak arra adták, mint lakjanak, egyenek, igyanak, játszanak, táncoljanak, mulassanak, vadásszanak, torkoskodjanak, nyalakozzanak, bujálkodjanak, heverjenek, aludjanak, egy helyről másra jargaljanak: ezek epicureusoknak hivattatnak, ezek is csak földiek voltak. És az édes kívánságok mellett elegyek olly röttentő méreggel, mint az melly almát Ádám nagy kívánsággal megharapván mérges halált talált benne. Ezt ma is minden testi kényességbe érezhetjük mi is. Erről mondja, *Noceat empta dolore voluptas*.¹⁸

Az angliai jezsuita mártír Campianus 1607-es magyar fordításában is felbukkan a toposz; mivel a VIII. könyvben szerepel, ezért már nem Balassitól, hanem a művet befejező és sajtó alá rendező Dobokay Sándortól származik a magyarítás. Itt is részben ugyanarról a Luther-prédikációról van szó, mint az előbb említett Pázmány-műben, továbbá a házastársi életéről szóló könyvről. Ebben szerepel a következő állítás: *siquidem res uxoria tam est cuique necessaria, quam esca, potus, somnus*; azaz Dobokay magyarságával: „mivel hogy az házasság dolga oly szükséges mindennek, mint az étel, ital, és álom.”¹⁹ Luther tehát ismerte a sententia bővebb és szűkebb formáját is.

Mint láthattuk, a disznó, mint az epikureus boldogság legtokéletesebb megtestesítője, már eddig is többször előfordult, hiszen ez természetes is Horatius híres önironikus megjegyzése óta. Nem véletlen, hogy így kerül be a mértékadó késő reneszánsz, illetve barokk jelképszótárba, Cesare Ripa *Iconologia*-jába, amely azután megtermékenyítette vagy kétszáz évre az egész európai művészetet és irodalmat:

Dőzsölés
(Crapula)

Rosszul öltözött nő, zöld ruhában, rózsás kerek képpel. Jobbjával pajzsra támaszkodjék, amelyen különféle ételekkel megterített asztal festett képe legyen, abroszán ezzel a mottóval: *Vera felicitas* (Az igazi boldogság). Másik kezét egy disznón tartsa.

A dőzsölés a torkosság velejárója, s a nagymennyiségű és kiváló ételek élvezetében áll. Többnyire tudatlan és nagyétkű embereken uralkodik, akik nem tudnak elgondolni semmi olyasmit, ami ne lenne érzékekkel felfogható.

A dőzsölés zöld ruhába öltözik, mert örökké abban reménykedik, hogy folyvást gyönyörködhet az ételek válogatásában, és így vidámságban múlathatja az időt.

A pajzs, ahogyan fentebb leírtuk, azok célját mutatja, akik a dőzsölésre adják magukat: azaz az ízeletést, amelyről azt hiszik, hogy e világ boldogságát rejtí magában, mint Epikuros hirdette.

A disznóval számos író a dőzsölést jegyzi, mert ez semmi másra nem ügyel, csak az evésre; s mialatt sárból moslékát fogyasztja, még fejét sem emeli fel, s hátra sem fordul, csak folytonosan előrehalad, hogy egyre jobb ételt keressen magának.²⁰

Végül XVIII. századi irodalmunk megújítóját, Faludi Ferencet érdemes idézni, aki több helyen is beszövi a sententiát és magyarázatát. Ezúttal mint a XVIII. századi libertinus életvitel jellemzőjét. Idézzünk a *Nemes emberből*:

Hatalmas Isten, mire nem jutánk! ám ha az a' drága kép, a' mi egyetlen-egy lelkünk, ki-párállaná magát füst-ként, és azon múlandósággal vólna testünkkel, ha azon szempillantásban el-semmisedne, a' mellyben halálba merülünk; talán lehetne keleti azoknak az esztelen szóknak: Ede, bibe, gaude, cras moriemur. Egyél, igyál, vigadozz, hólnap meg-halunk; 's el-tseppenünk. Bezzeg ha tudhatnánk, a' jövőendőbéli idők mit szűlnek fejünkre, ha a' tsil-lagos égen valamit olvashatnánk, ki-múlásunkról, ha bizonyosak vólnánk benne, hogy *Cras moriemur*, ma talán még elballaghatnánk a' pokol-felé, és hólnapra kelvén, szivünkbe szálván, Istenes halálra készülhetnénk. De szerettem Neander! a' hol mi lakunk, ebben az árnyék Világban, a' valóság a' bizonytalansággal úgy egybekeveredett, hogy halálunknak óráját, helyét, módgyát úgy nem tudgyuk, mint a' még nem született gyermek. Talántán terhes bűneinkre nézve, szintén akkor metszi fonalát életünknek az Isten, mikor forrójában vagyon fajtalanáságunk, és a' bordélybúl szóllét Itélő-széke eleibe, majdani szemünk bé-hunyása lehet az utólsó, és még ma úgy el-alhatunk ebben a' Világban, hogy tsak a' másikban ébredgyünk-fel, és első szemünk ki-nyílása, ne lászson egyebet a' lángoló pokolnál.²¹

Faludi Ferenc azt a teológiaiilag megalapozott idézési technikát használja, amelyet fentebb már érintettünk, vagyis, az Ó- és Újszövetség epikureizmus-gyanús helyeit a beszélgető partnerek közül az Esztelen szájába adja. Itt kell megjegyeznünk, hogy az ellenreformáció idején, a tridenti zsinat után kialakított morálteológia katolikus oldalon természetesen nagyon is komolyan vette a Luther cölibátus elleni propagandájával felhasznált Epikuros-, illetve epikureus sententiát és teljes szöveg-hátországát. A prédikátorok számára készült kézikönyvek többek között kiaknázták az összes disznót is, amelyek előfordulnak a Bibliában, és az összes gazdag embert, aki a szent könyvben bárhol is mulatozik. Így például egy alapvető négykötetes morális toposz-gyűjtemény összeolvasztja a Lázár példázatában szereplő gazdag embert, a disznót, és a meg nem nevezett Szardanapalt. „Ilyen bíborba, bársonyba öl-

tözött disznó volt az a gazdag ember is, aki így szólt: Óh én lelkem, javaid sok éve föl vannak már halmozva, ezért egyél, igyál, mulatozzál.” (Nicolaus de Lyra alapján szól így Giuseppe Mansi, hozzátévéen azt, hogy az ilyen gazdag ivócimborákat tulajdonképpen az ördög hizlalja disznóként, azért, hogy majd levágja őket; ezt a gondolatot Vincentius Bellocensis alapján szövi be.) Sőt elmondhatjuk, hogy a halálos és bocsánatos bűnök teljes családfáját is sokszor úgy állítják össze, úgy rajzolják meg, hogy minden létező bűn az evés-ivásból sarjadjon ki és ágazzon el, a verekedéstől a gyilkossáig, a káromkodástól az istentagadásig, a szemérmetlenségtől a házasságtörésig stb. Halmazatos esetre példa Heródes, aki Salome táncán fölizgulva egy bőséges lakoma után fejeztette le Keresztelő Szent Jánost.²²

A hosszúra nyúlt toposztörténeti vizsgálat és példatár után térjünk vissza a József Attila-i gnóma értelmezéséhez. Véleményem szerint a költeménynek pontosan a közepén álló felszólítássorozat mintegy parancsként vagy parancstárként értelmezhető, amelyet egy Törvényhozó mond ki, vagy parancsol meg megfellebbezhetetlen tekintéllyel az emberiségnek. Erre utal a rendkívül ellentmondásosan értelmezhető vers minden eddig feltárt összetevője; ezeket a szempontokat sorakoztatja fel Kabdebó Lóránt már idézett tanulmánya óta összefoglaló módon, sok nyitott kérdést is feltéve Tverdota György.²³ Úgy gondolom, hogy a Költő, aki a vers kijelentése szerint éppen költő mi-voltából fakadóan nem foglalkozik magával a költészettel, itt prófétaként, sőt bizonyos értelemben Teremtőként szólal meg. Olyan parancsokat oszt, amelyek a pozitív és negatív értelemben is felhasználható gnóma révén egyesítik magukban Isten tiltó parancsait és a Sátán csábító ígéit egyszerre. Mint ha Ádám és Éva az Úr helyett a Kisértő szájából hallanák a parancsot, hogy tépjék le csak nyugodtan a tiltott fa gyümölcsét. Hogy valamifajta primordiális, a kozmikus világtörténelem távlatából kezdetinek tekinthető korba helyezi magát az *Ars poetica* szerzője, arra utal az is, hogy magát az embert még „nem nagy”-nak, magát csak annak képzelőnek, és ezért szertelennek állítja az utolsó versszakban, amelyet természetesen a nyomatékos és Nietzsche módján prófétai hangütésű „Én mondom” vezet be. Az is világos, hogy a beszélő, vagyis a Próféta tanácsa nemcsak minősíti a múltat és a jelent, hanem befolyásolja, illetve előre elrendeli a jövőt is. (Vö. „a testvéri tankokat”, amelyekkel kapcsolatban Tverdota teljesen jogosan utal a kassáki hangütésre.)

A fő kérdés az, hogy a Szőke György által felvetett *diszsonancia* fogalmát értelmezhetjük-e úgy esetünkben, hogy az epikuroszai gnómára következő szintén felkiáltójeles sor kiterjesztőleg, folytatólag, megerősítőleg kapcsolódik-e az előző sorhoz, vagy pedig ellentétesen?! Ha az elsőt fogadjuk el, akkor az maga is több értelmezési választást tesz lehetővé. Az első az, hogy a „mindenség” természete ugyanolyan, mint a fentebb felszabadított epikuroszai zabáló „féregé”, vagy boldog lakomázóé, vagyis az emberi élet a maga örömelvét a természettel, a világmindenséggel egyensúlyban kell hogy meg-

valósítsa. A másik lehetőség a szállóige biblikus és középkori változatában a bekövetkező Halált helyettesíti a mindenség. Tehát nem kell rettegni a haláltól, mert – és ez egybevág Epikurosz eredeti és nem eltorzított filozófiájával, ugyanúgy, mint a sztoikusokéval –, mert amíg az élet létezik, addig nincsen halál, és amikor a halál lép fel, akkor már nincs élet. A kettő között tehát nincs semmiféle érintkezés, ezért nincs ok félelemre. A dilemma másik ága, ha elmentésnek tekintjük a második parancsot az első parancssorozattal. Ennek is van pesszimista és optimista olvasata egyaránt. Az első az, hogy – népiesen szólva – a világ nem ér egy pipa dohányt, tehát ha mi vidáman zabálunk stb., akkor ezzel csupán a háttér Semmihez képes örülünk egy kevésbé. A másik: a fizikainak nevezhető boldogság alapvető kritériumainak egyéni megvalósítása után vagyunk csak képesek felmérni igazi feladatainkat, amelyeket a Mindenség parancsa ró ránk.

Ha már a Paradicsomkertig jutottunk vissza a végtelen dimenziókat felnyitó József Attila-i paradoxon feldolgozásával, akkor talán utalhatunk egy egyáltalán nem bibliai típusú, hanem talán gnosztikus eredetű sejtető teremtésmítoszra is: eszerint az Ember két szülője a szellem és a szerelem! Tehát mintegy isteni nászból született egyelőre meglehetősen tökéletlen, botladozó teremtmény, aki előtt azonban még nagy jövő állhat. Ha a Szezelem, vagyis az Anya a középben álló gnómában megfeleltethető az epikureus élvezet-elvnek, akkor a Szezelem, vagyis az Apa a második parancsban megtestesülő parancsa a kutató vággyal, amely az Embert hozzárendeli a Mindenség mértékéhez. Ez utóbbi alkalmi, a versben létesülő mítosz esetében természetesen a kapcsolódás, vagy ellentét egy apa–anya viszonyra értékelhető át, amely persze önmagában is további ezer paradoxont rejt.

Ha Rilke egy archaikus Apolló-torzó felidézésével üzent, úgy látszik József Attila egy még archaikusabb asszír síremléket használt fel rejtélyes prófécia-ja emblematikus alapjául.

1 SZŐKE György, *Az árnyékvilág árkai, Írások József Attiláról és Kosztolányi Dezsőről*, Bp., Gondolat, 2003, 64.

2 JÓZSEF Attila, *Összes versei*, 2., 1928–1937, kritikai kiadás, közléstesi STOLL Béla, Bp., Akadémiai Kiadó, 1984, 344.

3 BALOGH László, *József Attila = Kortársak József Attiláról III.*, szerk. BOKOR László, sajtó alá rend. és jegyzetekkel ellátta TVERDOTA György, Bp., Akadémiai Kiadó, 1987, 1854. Vö. KABDEBŐ Lóránt, *A klasszikus irodalom esélye a dialógikus poétikai gyakorlatban, Kérdések József Attila Ars poetica című versének olvasási hagyomá-*

nyában = Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról, szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, MENYHÉRT Anna, Bp., Anonymus, 2001, 230–231.; a marxizmus és freudizmus együttes jelenléte által okozott paradoxonokhoz vö. SÁRKÖZY Péter, „Kiterítenek úgyis”. *József Attila kései költészetéről*, Bp., Argumentum, 2001, 72–73.

4 *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, 4, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1979, 1550–1551. hasáb.

5 Marcus Tullius CICERO, *Tusculumi eszmecsere*, ford. VEKERDI József, HAVAS László

kísérő tanulmányával, Bp., Allprint Kft., 2004, 245.

6 CICERONIS *Tusculanarum disputationum Libri, V.*, Für den Schulgebrauch erklärt von Otto HEINE, Zweites Heft, Leipzig, B. G. Teubner, 1896, 149–150. – Arisztotelész elveszett dialógustörredéke ugyanazt a filozófiai kritikát alkalmazza a hedonizmus ellen, mint a sztoikus Khrüszipposz egy epigrammája, vö. Renzo TOSI, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1992, 273–274.

7 STRABÓN, *Geographika*, ford. Dr. FÖLDY József, Bp., Gondolat, 1977, 702. (XIV. könyv, V., 9)

8 A görög szöveget és további elágazásait lásd TOSI i. h.

9 *Epicurea*, Edidit Hermannus USENER, Lipsiae, B. G. Teubner, 1887, 276.

10 *Epicteti, Dissertationes ab Arriano digestae, ad fidem Codicis Bodleiani recensuit Henricus SCHENKL*, Lipsiae, B. G. Teubner, 1894, 176. (II, 20, 10) – Bertrand Russell alapján az összefüggést Tverdota György már felismerte az Epiktétosz- és a József Attila-hely között, és lehetségesnek tartja összekapcsolásukat, vö. TVERDOTA György, *Tizenkét vers*, József Attila *Eszmélet*-ciklusának elemzése, Bp., Gondolat Kiadó, 2004, 250.

11 Eduardus MARGALITS, *Florilegium proverbiorum universae Latinitatis*, Bp., 1895, 173. – rendkívül érdekes, hogy a nagy műve folytatásként kiadott pótkötetbe – forrás megjelölése nélkül – felvesz egy keresztény mondást is: Ede, bibe, lude, in festo Simonis et Judae. Lásd Uő, *Supplementum ad opus: Florilegium proverbiorum universae Latinitatis*, Bp., 1910, 84. Az október 28-i ünnepre vonatkozó mondás nyilván a szüreti féltelenséget szentesíti.

12 TÓTH Béla, *Szájru-l-szájra, A magyarság szállóigéi*, Bp., Athenaeum, 1895, 260–261.

13 A diákvers szövegét lásd: *Carmina Burana con i Carmina Burana musicati da Carl Orff*, A cura di Maria Clelia CARDONA, Ugo Guanda Editore in Parma, 1995, 134–136, 200.; vö. *Carmina Burana*, A cura di Piervittorio ROSSI, Presentatione di Francesco MASPERO, Bompiani, Bologna, 2002, 238–280. – Mivel nincsen magyar fordítása, ezért a főntebb idézett első gyűjteményből itt közölném a 211. darabot, amely a legjobban szemlélteti, milyen

helyet foglalt el Epikurosz ebben a diákköltészetben (lásd CARDONA, i. m., 134–136.):

Alte clamat Epicurus:
„venter satur est securus.
venter deus meus erit,
talem deum gula querit,
cuius templum est coquina,
in qua redolent divina”.

Ecce deus opportunus,
nullo tempore ieiunus,
ante cibum matutinum
ebrius eructat vinum,
cuius mensa et cratera
sunt beatitudo vera.

Curtis eius semper plena
velut uter et lagena;
iungit prandium cum cena,
unde pinguis rubet gena,
et, si quando surgit vena,
fortior est quam catena.

Sic religionis cultus
in ventre movet tumultus,
rugit venter in agone,
vinum pugnat cum medone;
vita felix otiosa,
circa ventrem operosa.

Venter inquit: „nichil curo
preter me, sic me procuro,
ut in pace in id ipsum
molliter gerens me ipsum
super potum, super escam
dormiam et requiescam”.

Prózai magyar fordításban: Hangosan felkiált Epikurosz: „A teli has a biztos. A hasam lesz az istenem. A falánság ilyen istent követel, akinek temploma a konyha, amelyben isteni illatok lengedeznek.” Íme egy isten, amely nekünk alkalmas, sohasem ír elő böjtöt, már a reggeli éték előtt részegen hányja ki a bort. Asztala és pohara számunkra az igazi gyönyörök. Bőre mindig sima, mint egy tömlő vagy egy kulacs, az ebédet összeköti a vacsorával, kövér orcája pirosan ragyog. Ha pedig felágaskodik, ere [természetesen ez itt szexuális értelemben veendő] erősebb, mint egy bilincs.

Így vallásos kultusza lázadást kelt a gyomorban, a küzdelemben gyomra morog, a bor harcol a sörrel; a boldog tétlen élet – ami a gyomrot illeti – ugyancsak küzdelmes. Így szól a gyomor: „Semmiel sem törődöm saját magamon kívül, így gondoskodom arról, hogy azal együtt, akiben én vagyok ugyanolyan békességben, szelíden, mint én magam, az ivás és az evés után elaludjak és megnyugodjam.”

14 „Mangia bene e caca forte e non aver paura della morte”; [Egyél jól, szarjál sokat, és ne félj a haláltól]; az utánközölt piemonti nyelvjárási változat ráadásul még az ivásra való felszólítást is tartalmazza. Vö. Riccardo SCHWAMMENTHAL–Michele L. STRANIERO, *Dizionario dei proverbi italiani*, Rizzoli, Milano, 1991, 292.; míg a folklorisztikus kultúra, úgy látszik, megőrizte a mondás archaikus magját, addig a magas kultúrában a meghatározhatatlan polgári fogalom, a „szórazokozás” egyik emblémájává vált, legalábbis erre utal egy másik olasz szólásgyűjteménynek, egy híres Donizetti-operából kigyűjtött változata; vö. Giuseppe FUMAGALLI, *Chi l’ha detto?, Tesoro di citazioni italiane e straniere*, Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1991, 15–16.

15 A Pázmány által megadott lelőhely: a Wittenbergben 1554-ben Lufft által kiadott *Luther-összkiadás* V. kötete, *Sermo de Matrimonio*, 119. lap. Lásd: PÁZMÁNY Péter, *Hodoegus, Igazságra vezető kalauz*, sajtó alá rend. KISS Ignác, I. kötet (Pázmány Péter összes munkái, Magyar sorozat, III. kötet), Bp., 1897, 428.

16 PÁZMÁNY, i. m., 426, 428.

17 BORZSÁK István, *Az antikvitás XVI. századi képe* (Bornemisza-tanulmányok), Bp., Akadémiai Kiadó, 1960, 286. skk.

18 BORNEMISZA Péter, *Predikatioc, egész esztendő által minden vasarnapra rendeltetett Euangelionból*, Detrekő–Rárbok, 1584. A ha-

sonmás kiadást sajtó alá rend. KŐSZEGHY Péter, a kíséző tanulmányt írta OLÁH Szabolcs (Bibliotheca Hungarica Antiqua, XXXIII), Bp., Balassi Kiadó–OSZK, 2000, CCCCXXLIX. – A latin idézet természetesen Horatiustól való, Borzsák István szellemes hipotézise szerint azért hiányzik nevének megjelölése, mert „Epikurosz disznáját” kellemetlen lett volna ebben az összefüggésben idézni (BORZSÁK István, i. h.).

19 BALASSI Bálint–DOBOKAY Sándor, *Campianus Edmondnak Tíz okai*, szerk. és a hasonmás szövegét gond. HARGITTAY Emil, *Campianus latin szövegét gond. BÁRCZI Ildikó*, a kíséző tanulmányokat írta BÁRCZI Ildikó, CSONKA Ferenc, HARGITTAY Emil, KRUPPA Tamás, Bp., Universitas Kiadó, 1994, 71.

20 Cesare RIPA, *Iconologia*, ford., a jegyzeteket és az Utószót írta SAJÓ Tamás, Bp., Balassi Kiadó, 1997, 136.; Tverdota György rendkívül gazdag dokumentációt gyűjtött össze a boldogság=disznó előtörténetéhez, József Attila *Eszmélet* című ciklusának XI. versével kapcsolatban, vö. TVERDOTA György, i. m., 245–255.

21 *Faludi Ferenc prózai művei*, sajtó alá rend., a magyar nyelvű szövegeket gond., a hozzájuk tartozó jegyzeteket, valamint a név- és a szómagyarázatokat készítette VÖRÖS Imre, a latin nyelvű szövegeket gond., fordításukat, és a hozzájuk tartozó jegyzeteket készítette URAY Piroska, (Régi Magyar Prózai Emlékek, 8/1–2), Bp., Akadémiai Kiadó, 1991, I. kötet 57., vö. a *Nemes asszony* megfelelő részeivel i. m., 117., 145.

22 Vö. Josephi MANSI, *Bibliotheca moralis locupletissima praedicabilis*, Tom. II, Venetiis, MDCCXXII, 467 B.

23 TVERDOTA György, *József Attila anti-ras poeticája*, *Literatura*, 2002/4., 427–457.

BÁRDOS LÁSZLÓ

A maga elé beszéd József Attila: *Egy ifju párra**

Ugy érzem, hogy mulik az idő, hogy bonyolultabb
örömök várnak reám és egyszerűbb,
de nem disztelenebb szomorúság, mint a multak,
melyeknek lágy s erős szövedéke most kiterült

előttem, – im e zümmögő kávéházban várok reátok
óvatosan, lassan s figyelve (multba? jövőbe? nem tudom)
de vizsgán, mint a kutya, ki bár szemmel tartja a gyanusan nyüzsgő világot,
félig ügyel csak, mert másfelől gazdáját várja jelenni a néma uton –

ily félálomszerű figyelemben, mely egy, noha ketté irányul,
kifelé multa-jövőre, befelé rátok, kis asszony s te kedves barát,
érezem, hogy ti vagytok a gazdám (vagyis illő arányul
veszem e magányos várakozáshoz kettős mosolyotok sugarát)

érezem, hogy ti vagytok a gazdám, mert egyetlenegy vagytok ti ketten,
kikre várok e sanda jelen gyanus jelenései közt,
mig vöröshaju jellem színészek kártyákat osztanak felettem,
mérgeket hordanak szerte-körül, nyelik a füstöt, a gőzt...

Lám-lám, nevetve jöttök, nem tudva, hogy ti vagytok Az, ki eligazítja
az üres keretekben a képeket, melyek hanyag
alakzatai alig hogy élnek, máris tubusaikba
surrannának vissza a festékek, a nem-lelt multa az ősi anyag.

Üljetek csak ide mellém, hadd legyünk együtt újra a hármak,
viduljunk, vonjunk határokat a térben s az óra szerint –
ez a félálom visszahúzódik szivembe, máris úgy rémlik, mint az a gyarmat,
melyet nem láttam s amelynek partján a kenyérfa koronája lágyan meging.

* A vers szövegét az új kritikai kiadásból idézzük: József Attila *Összes versei* [II.], 1927–1937. Közzéteszi Stoll Béla. Bp., Balassi Kiadó, 2005, 306. – Az idézetekben minden kiemelés tőlünk származik.

A vázlatos elemzésre kiválasztott vers első kéziratán – a cím nyilvánvaló utalásán kívül – a költő megadta a szöveg létrejöttének idejét és helyét is: „Budapest. 1935. szeptember 23. au Japon.” Mindezek a paratextuális jelölők arra utasítják még a legelszántabban szövegcentrikus meggyőződésű olvasót is, hogy egy valóban létező párt feltételezzem e szöveg ihletőjeként. Évezredes költészeti-retorikai hagyomány értelmében nemigen számíthat másra, mint határozottan leíró-bemutató, epideiktikus célzatú költeményre, esetleg valamiféle lírai köszöntőre. Figyelemre méltó gesztus azonban, hogy a Japán kávéház neve a kéziratban franciául jelenik meg. József Attila félig-meddig tréfás szándékkal írhatta így, de szembetűnő, hogy ez a „fordítás” valamelyest elvonatkoztatja a helyszínt Andrassy úti törzshelyétől, s *közelebb* viszi a *távolhoz*, hiszen amit a szószerkezet így egy idegen nyelvbe áttéve jelent, végeredményben a névadó szigetországot idézi fel: Japánban.

Több kézzelfogható, pontosabban: referencializálható adalékkal szolgál tehát már a szövegküszöb is, ám a tulajdonképpeni versszöveg József Attilánál (az utolsó néhány év József Attilájánál) eléggé szokatlan módon szintén megannyi deiktikus utalással köti helyhez, időhöz s főként állapothoz a vers cselekményét: „*most kiterült / előttem*, – im *e* zümmögő kávéházban várok reátok...”, majd: „*ily félálomszerű figyelemben*”, „*kikre várok*”, „*szerte körül*”, „[ü]ljetek csak *ide mellém*”. Az előbb *cselekményt* említettem, minthogy a hat versszak hangsúlyozottan egy várakozásnak – persze eseményekben nem túl gazdag – folyamatát játszatja le a szemlélő előtt. Csakhogy az olvasó a *várakozásra* is *várakozni* kénytelen: ötödfél sor telik el, s mint látjuk, nem épp rövid sorok, mire a „várok reátok” témajelölése, propozíciója elhangzik.

De mi történik addig magában a szövegben? A későbbi tárgyi, érzékleti „életyszerűséggel” (netán életképiséggel) szöges ellentétben a vers indítása szigorúan mentális térben marad, a megszólaló szubjektivitás *önmagáról* beszél, külső gesztusok híján, mozdulatlanul – csupán egyetlen réteg, dimenzió dinamizálja a szöveget, mégpedig az időé. „Várnak reám”, „multak”, „most”: jövő, múlt, jelen idő villan föl egymás után, explicit módon bevezetve: „Ugy érzem, hogy mulik az idő...” Milyen lapos mondat ez, különösen verskezdésben, még különösebben József Attilánál! Az „ugy érzem” további mellékmondatai, a bonyolultabb öröm, az „egyszerűbb, / de nem disztelenebb szomorúság” említése már jelzők és jelzett szavak nehezebben békíthető jelentésimpulzusaival lep meg. Ezek az immár szokatlan s végső fokon talán egyfajta elégikus hangnemet próbálgató névszói szerkezetek mintha el is homályosítanak az *itt még* kiürült metaforaként, pusztá frazémának ható igei állítmányt: „várnak reám”; pedig hiszen a „várni”, a „várás” lesz a vers főtémája, csak immár nem a *szubjektumra* fog várni valami-valaki, hanem ő maga *vár* majd. – József Attilának ebben a versében is szerephez jut az önidézés, a képek, motívumok versindividuumok közötti mozgatása. „[A] multak... lágy s erős szövedéke most kiterült / előttem”: ez a részlet szinte minden szavá-

val – legfőképp a „szövedék”-kel – egymás után juttatja eszünkbe a kései kor-szak nagy verseit. „Kibomlik végül minden szövevény” – most csupán ezt az egyetlen sort emelem ki, az *Emberek* című szonett egyik sorát, amely vers még más rokon motívumokkal is szolgál majd. Szabolcsi Miklós okkal-joggal vonatkoztatja a „multak” „kiterült szövedékét” a pszichoanalízisben feltáru-ló múltra, ám e múlt ezúttal nem tematizálódik, sem egyetlen képben, sem részletek sokaságában nem tárulkozik fel, semmiféle oknyomozásban nem vesz részt. Hamar elérkezik a pillanat, amelyben – a figyelem tárgyaként – vi-szonylagossá, megkülönböztethetetlené is válik: lásd a 2. strófát: „(multba? jövőbe? nem tudom)”.

A vers többek között azért is egyedülálló József Attilánál, mert helyszíne, al-kalma, tere, ideje a leírás tárgyává egy kávéház belsejét teszi meg, ráadásul – legalábbis szerintem – különösebb metaforizáló-szimbolizáló gesztusok nél-kül, mondhatni, anekdotikus csupaszszággal: „míg vöröshaju jellegszíneszek kártyákat osztanak felettem...”. A „sanda jelen gyanus jelenései közt” be-vezető összegzésével ezek a „jellemzetes” szavakkal elkapott pillanatképek mintha Kosztolányit idéznék – más kávéházjáró költők s epikusok mellett.

Utaltam rá, hogy ennek a lírai cselekménynek a *várakozás* az alapja és tar-talma. A tétlen várast azonban *eleinte* nagyon is aktív figyelem hatja át: „fi-gyelve”, „vizsgán”, „figyelemben...” Azután nincs tovább. A vers 11., majd 13. sora újból az „érzem” főmondat alá rendel ötletet, vélelmet, benyomást. A pár megjelenése (az 5. szakaszban) végleg kioltja a figyelem addigi intenzitását.

A harmadik kulcsszó alighanem a félálom – 9. sor: „félálomszerű figyelem-ben”; 23. sor: „ez a félálom visszahuzódik szívembe...”. Ezt az álomszerűsé-get én azonban nem a bizonytalanság, a ködösség, a véletlenszerű fantázia állapotának tartom: a „félálomszerű figyelem” szókapcsolat ugyan akár oxi-moronként is olvasható, vélhetőleg mégis a jelzett szón marad a hangsúly: a *félálomszerű* figyelem eszerint még intenzívebb, mint az *éber* figyelem. Szür-realista álomtechnikának tehát nyoma sincs.

Épphogy nagyon is részletesen kidolgozott etológiai hasonlat világít rá a beszélő állapotára: „vizsgán, mint kutya, ki bár szemmel tartja” stb. A kutya-gazda figuráció két sor erejéig eltűnik, de a 11.-ben annál esszenciálisabban foglalja el a központi helyet: „ti vagytok a gazdám, mert egyetlenegy vagytok ti ketten”. A jellemzés (no meg a vele járó önmeghatározás) legalábbis zavar-ba ejtő. Ha ismét az *Emberek*-szonettre pillantunk vissza, ott – sokkal implici-tebb formában – fonetikai hasonlóságok, konzonanciák idegenítik el tőlünk a „gazdá”-t: „gazda... igazgat... gazdag... falazunk a gaznak”. Mindezeknél persze ismerősebbek a kései vers, a [*Már régesrég...*] sorai: „Gondos gazdáim nincsenek, / nem les a parancsomra féreg.” Ez utóbbi állapot jól kivethetően a magára maradt, de öntörvényű létezés jellemzője. Ha pedig visszatekintünk arra a (befejezetlen?) versre, amely az autonóm magánbeszéd, a belső mo-nológ szabadasszociációs módszerét legnyíltabban alkalmazza, arra, amelyik

az „[Ez éles, tiszta szürkület...]” szavakkal kezdődik, ott a lehető legáldatlannabb viszonyt találjuk: „...Válaszolna erre ösztönöm, / de mint az eb, melyet gazdája megszidott / s kedvetlenül borong a rideg udvaron / s ha idegen jó, rávonít, de nem beszél, / olyan most ő...” – Igaz: mindezek a hivatkozások az életmű kontextusába állítva döntenek egy *itt* talán bonyolultabb dilemmáról. Mégis, sugallataik talán itt is érezhetők.

A kutya, „...bár szemmel tartja a gyanusan nyüzsgő világot / félig ügyel csak, mert másfelől gazdáját várja jelenni a néma uton – ...”. A hasonlat tökéletesen alkalmazható a helyzetre, a következőképpen: ugyanígy a lírai én is a gyanús (már itt is gyanús) nyüzsgésben „várja jelenni” a gazdát, azaz a baráti házaspárt. Igen ám, csakhogy a hasonlított szellemibb (és idegenebb) arcot ölt. Nem nyüzsgésre és szeretve várt gazdára-barátokra, hanem „kifelé mult-ra-jövőre, befelé rátok, kis asszony s te kedves barát...” Új kettősség képződik, elég furcsa térbeliséggel: a (saját) „mult-ra-jövőre” figyelés *kifelé*, a házaspárra várakozás *befelé* irányul.

A „kis asszony” s a „te kedves barát” megszólítás banalitásában bizony ironikusnak látszik, s ez az ironia fokozódik a 11. sor alázatós, lapos, elrajzolt meghatározásával: „érezem, hogy ti vagytok a gazdám”, helyesebben inkább azzal, hogy egy szövevényes, a nagy gondolati versekre emlékeztető, afféle intellektualizált látomás követi, bonyolult mondatszerkesztéssel, ráadásul *magyarázként* zárójelbe téve.

A „ti vagytok a gazdám” személyazonosságbeli kétértelműsége azután megokolást nyer: „mert egyetlenegy vagytok ti ketten...” Ebben az egyesítésben, majd az ötödik strófa szinte szakralizáló nagybetűhasználatában („nem tudva, hogy ti vagytok Az, ki eligazítja stb.”) beteljesedik az ifjú párt is érintő egyéniségfosztó folyamat. A kettős-egy személy absztrahálódását (esetleg feloldását) jelzi, illetve e folyamat következménye a megjelenítés tökéletesen aszexuális jellege. Életrajzi ismeret: Barta Istvánról és feleségéről van szó – de az előbbivel fenntartott barátság vitázó-vibráló feszültsége s a költőnek az ún. „Rapaport-levél” egy mondatából kiderülő, az asszony iránti vonzódása egy csöppet sem érződik a mintegy sterilizált megjelenítésben. Ezt a *képtelenítő* folyamatot tetőzi be az utolsó előtti szakasz különös leleményű, dinamikus-cselekvő metaforalánca a képekről, színekről és tubusokról. E sorozat jelentőségét növeli az, hogy merőben idegen a vers képanyagától, „kilóg” belőle – és természetesen az, hogy időviszonyainak tisztázatlansága, lezáratlansága miatt („ki eligazítja / az üres keretekben a képeket... *alig* hogy élnek, máris tubusaikba / surrannának vissza...”, végül: „a nem-lelt multba az ősi anyag”) felszámolja azt a türelmes linearitást, amelyet a várakozás állapotának jelzései mindmostanáig oly biztosan fenntartottak.

Az utolsó szakasz első két sora minden eddiginél rajzosabban, konkrétan vázol fel egy reális, interaktív helyzetet („Üljetek csak ide mellém, / viduljunk...” stb.), az utolsó felszólításban azonban a racionalizáló-logizá-

ló tudat ismét túlteljesíti az intimnek megrajzolt jelenetet („vonjunk határokat ... stb.”).

A vers kulcsa, illetőleg labirintusbejárata az utolsó két sor. Még új mondatot sem kezd – az egész költemény mindössze három nagymondat –; elején az „ez a félálom” szószerkezetben talán egy pillanatra meglep a közelre mutató „ez” használata, hiszen a félálomról már „régóta” nem esett szó. És következik a verszáró hasonlat. Mielőtt erről ejtenék még egy-két szót, röviden kitérek a vers dramaturgiájára.

Az eddigi kommentárokból kitűnhetett, hogy a verset olyan magánbeszédnek tartom, melynek célja tulajdonképpen egy pozitív drámai szembesítés – az ifjú párral való találkozás –, ám a rendre fel-felbukkanó ironia (mégpedig egy József Attilánál szokatlan típus, a kissé talán narratív-epikus színezetű ironia) felbontja mind az énnek, mind a társaknak az azonosságát – nem beszélve a „nyüzsgő” környezetről. A szubjektum múltra és jövőre oszlik (*nem is tudja* – lásd a 6. sort), kint és bent fölcserélődik, az érkező pár egygyé válik (de minden nászénekszerű ünneplés nélkül), végül pedig olyan képzetek vesznek át az uralmat, amelyek radikálisan kifelé vezetnek az *együttlétből*. A festmények nyersanyaga már föllázadt eredménye ellen, és felbontotta, megszüntette a műalkotást; végül pedig az állítólag már elhagyott félálom új képet formál, amely maradandóbbnak ígérkezik.

Csak hogy ha jobban megnézzük, a két záró sor kilépés magából a versből is, de önmagát is felszámolja. „[M]áris *ugy rémlik, mint* az a gyarmat, / *melyet nem láttam...*” Itt tehát a tubusokba visszasurrant festékek nélkül formál képet a költő: a nem látottból, nem láthatóból. Még hozzá szelíd, eufonikus, „lány” képet, képzeleti látványt, amely egy kissé valóban szürrealista módra zárja a költeményt. A „kenyérfa” indiai-maláj egzotikuma, trópusi tája és jelentéktelen-jelentős „megingása” ugyanis teljes kitérüléssel, váratlanul, előreláthatatlanul végez be egy lezáratlan verset. – Bizonyos avantgárd emlékenyomokat őriz a verselés is: a kései József Attilára jellemző telt, harmonikus rimelés hol elrejtőzik, hol előtérbe nyomul: szabad verset olvasunk, de ez a szabad vers mégiscsak strofikus, keresztrímes – és mindvégig emelkedett tónusú marad. Szövege sajátos belső monológ, Dorrit Cohn kifejezésével: „autonóm magánbeszéd” – megszólítottja látszólagos, formáló alanya időpillanatokban és képsorozatokban tagolódik szét. A beszéd önmagáról s önmagának szól, a személy, a lírai alany legfőljebb *maga elé* beszél – mígnem átadja a szót (a némaságot) a már a szívbe visszahúzódtott, igazi és termékeny képzeletű félálomnak.

József Attila: *Ülni, állni, ölni, halni*

József Attila *Ülni, állni, ölni, halni* című versét 1926-ban írta, kötetben a *Nincsen apám* címűben látott napvilágot 1929-ben. Azok közé a jól ismert versek közé tartozik, melyeket érintőleg elég sokan vizsgáltak az életmű kapcsán.¹

Érdekes és jellemző, ahogyan Tamás Attila megemlékezett róla a húszas évek lírájáról beszélve: „Ugyanakkor egy-egy komorabb kép – mint a magányos »istendarabkákat« keresgélő kutyáé (*A kutya*, 1924) – a késői megriadások és döbbenetek előképét adja, egy érzékeny idegrendszert ért megpróbáltatásokról tanúskodik (*Ülni, állni, ölni, halni*, 1926; *Az oroszlán idézése*, 1926).”² Nem áll ettől a felfogástól távol Szabolcsi Miklós sem, amikor pszichotikus aláfestésű képtechnikaként emlegeti az *Ülni, állni, ölni, halni* felépülését.³ Ezzel persze nem áll egyedül, Balogh László⁴ már 1943-ban a költő skizofréniájából próbálta magyarázni a vers ötletrohamszerű voltát.

Másfelől meg mintha a mai napig sem sikerült volna egészen túllépni a Horger Antal urak megítélésén, hogy itt egy minden értéket tagadó, cinikus pózokban tetszelgő költői-emberi magatartás jelenik meg, egyfajta értékrelativizmus, mely nem egyeztethető össze az érett József Attila világelfogásával.

Ugy gondolom, József Attilának ez a verse nem valamiféle véletlen hangulat, krízis, netán kísérlet eredménye, hanem nagyon is tudatos, több éven át tartó, jól nyomon követhető folyamat része. Egy olyan folyamaté, amely éppen versünk megszületése táján tetőzik: József Attila költővé éréséről van szó.

A vers még Bécsben született, bár József Attila már Párizsban volt, amikor megjelent.⁵ Amint Lengyel András felhívja erre a figyelmet,⁶ a nagyrészt Párizsban született *Nincsen apám*-kötet versei eredeti változatukban formailag is az apollinaire-i hagyományhoz kapcsolódtak, a versek – talán mind – nagybetűk és központozás nélkül készültek, és a kötetbeli megjelenésük is eredetileg ilyen lett volna. Mindenesetre versünknek is volt egy ilyen – bécsi? párizsi? – változata. Hogy azután miért változott meg ez az elképzelés? Sok egyéb mellett megkockáztatható az a feltevés is, hogy éppen József Attila beérése van a háttérben. A *mutatványos fátum*, a *bűvészkedés*, hogy Ady szavával éljünk, már szükségtelen. Ahogyan Tverdota György megállapítja,⁷ József Attila ekkoriban találja meg saját költői hangját. Ennek a letisztulásnak a hátte-

rében nyilván ott van a tiszta költészet hatása és még sok minden másé, aminek szintézise éppen ekkoriban van készülóban.

Nézzük most magát a művet:

*Ülni, állni, ölni, halni*⁸

	<i>Végső változat</i>	<i>„Kisbetűs változat”</i>	<i>Mon- dat</i>	<i>Áll.</i>	<i>Ritmus</i>
1.	Ezt a széket odább tolni	ezt a széket odább tolni	1	–	4/4
2.	vonat elé leguggolni,		1	–	4/4
3.	óvatosan hegyre mászni,	óvatosan csucsra mászni	1	–	4/4
4.	zsákomat a völgybe rázni,	zsákom szakadékba rázni	1	–	4/4
5.	vén pókomnak méhet adni,		1	–	4/4
6.	öregasszonyt cirógatni,		1	–	4/4
7.	jóízű bablevest enni,		1	–	6/2
8.	sár van, lábujjhegyen menni,		2	1	2/6 (6/2)
9.	kalapom a sínre tenni,		1	–	4/4
10.	a tavat csak megkerülni,		1	–	4/4
11.	fenekén ruhástul ülni,		1	–	6/2
12.	csengő habok közt pirulni,		1	–	4/4
13.	napraforgók közt virulni –		1	–	4/4
14.	vagy csak szépet sóhajtani,		1	–	4/4
15.	csak egy legyet elhajtani,		1	–	4/4
16.	poros könyvem letörülni, –		1	–	4/4
17.	tükröm közepébe köpni,		1	–	6/2
18.	elleneimmel békülni,		1	–	5/3
19.	hosszú késsel mind megölni,	hideg késsel mind megölni	1	–	4/4
20.	vizsgálni, a vér hogy csordul,		2	1	4/4
21.	nézni, hogy egy kislány fordul		2	1	4/4
22.	vagy csak így megülni veszteg –		1	–	6/2
23.	fölgyújtani Budapestet,	felgyújtani budapestet	1	–	4/4
24.	morzsámra madarat várni,		1	–	6/2
25.	rossz kenyérem földhöz vágni,		1	–	4/4
26.	jó szeretőm megrikatni,		1	–	4/4
27.	kicsi hűgát ölbe kapni,		1	–	4/4
28.	s ha világ a számadásom,		1	1	4/4
29.	úgy itt hagyni, sose lásson –		2	1	4/4
30.	Ó köttető, oldoztató,	ó köttető oldoztató			4/4
31.	most e verset megírató				4/4
32.	nevettető, zokogtató,				4/4
33.	életem, te választató.	életem te választató	1	1	4/4
	33 sor		34	6	

A vers a kisbetűs változattal összevetve nem sokat változott, bár a változások láthatóan tudatos munka eredményei, javítottak a szövegen. Nagy kezdőbetű így is csak három van, a két rész első szava (az *Ezt*, illetve az *Ó*), mert a vers mindkét része egy-egy mondatból áll, valamint a *Budapest* szó kezdőbetűje. Ami az írásjeleket illeti: a sorvégi vesszőknek nincsen prozódiai jelentőségük (hiszen a sorvég mindenképpen szünetet jelez), sor belsejébe pedig csak hét helyen került vessző. Az első részben mindegyik mondatot választ el (*sár van, lábujjhegyen menni; vizsgálni, a vér hogy csordul, nézni, hogy egy kis-lány fordul; úgy itt hagyni, sose lásson;*) a zárlatban kettő felsorolás tagjait, a harmadik a megszólítottat (*életem*) választja külön. Ám ezeket a szüneteket általában mintegy átlépi a versritmus, az olvasó (hallgató) éppen csak, hogy észreveheti, valójában alig is tagolnak. A mondatok összetételének határai akkor is zökkentik a verset, ha ezt a szemnek esetleg nem mutatja írásjel. Ebben az értelemben a hagyományos központosáshoz való visszatérésnek ennél a versnél nincs különösebb jelentősége. A nagy kezdőbetűk azonban megerősítik a vers két részének elkülönülését (amit a nyomdatechnikai tagolás is jelez). A nagybetűs kezdésektől alakul ki az a benyomásunk, hogy – csak – két mondatból van dolgunk összesen. De ez a kettő viszont így még jobban elkülönül. És ennek így lehet üzenetértéke.

Ami a szóanyagban történt változtatásokat illeti, nem különösebben jelentősek. A 3–4. sorban eredetileg a *csúcs* és *szakadék* szavak szerepeltek a végleges *hegy* és a *völgy* helyett. Azonos jelentések, ám az utóbbiak sokkal természetesebbek (nem „költőiek”, a szó szokványos értelmében); eltűnt velük a szöveg e részének keresettsége. Hasonlót mondhatni a 19. sor eredetileg *hideg kés* jelzős szerkezetéről, melyet József Attila később *hosszú kés*-re cserélt: egyfelől kézzelfoghatóbb, láthatóbb a *hosszú kés*, másfelől megint kevésbé keresett. Még egy változtatás történt: a 23. sorban az eredeti *fel* igekötő *föl*-re cserélése nyilván a hangzás változatosabbá tételét hivatott szolgálni. A változtatások, mint látható, jelentéktelenek, és csak azért érdemelnek figyelmet, mert az alkotói folyamat tudatosságát jelzik.

A versnek az életművön belüli sokfelé elágazó rokonságát már fölfedte a József Attila-kutatás. Széles Klára⁹ a makói *Ének magamhozról* Az *oroszlán idézése* című versen át a *Végül*ig rajzolja meg a kapcsolatok ívét. Szabolcsi Miklós¹⁰ is Az *oroszlán idézését* említi, majd olyan verseket, mint a *Mondd, mit ér-lel...* vagy *A hetedik*, és alapvető kapcsolatnak a személyiség darabokra hasadását tekinti. Tverdota György *Párizsi anzix* című tanulmányában¹¹ versünket az úgynevezett „anzix-szerkezet”-tel rokonítja, és többek között a *Párizsi anzix*, Az *oroszlán idézése*, a *Medáliák*, *A hetedik*, a *Végül* társaságában említi. Móser Zoltán¹² ritmikai alapon a *Regös énekkel* kapcsolja össze. Véleményükre a későbbiekben még visszatérek.

Ha most már magát a verset, a végleges változatot nézzük, észrevehetjük a szöveg legfeltűnőbb szófaji sajátosságát, azt, hogy szinte teljesen hiányoznak

belőle az igék. A mondatok felől tekintve ez úgy jelenik meg, hogy csupa olyan mondattal van dolgunk, amelyből elmaradt az állítmány. A legnagyobb igyekezettel is csak hat állítmányt lehet összeszámlálni a versben. A nyolcadik sorban egyet (*sár van*), a huszadik és huszonegyedik sorban szintén egyet-egyet találunk, de mindkettő mellékmondatban áll (*vizsgálni, a vér hogy csordul és nézni, hogy egy kislány fordul*), végül a huszonkilencedikben, ismét mellékmondat állítmányaként szerepel egy ige (*úgy itt hagyni, sose lásson*). Esetleg idesorolható még a huszonnyolcadik sor (*s ha világ a számadásom*), amelyben ugyan ige nincs, de legalább névszói állítmányt találunk (ám ez is csak egy feltételes időhatározói mellékmondat állítmánya), illetve a vers utolsó sora, amelyben szintén nem ige, hanem egy melléknévi igenév áll állítmányi funkcióban.

Tverdota György könyvéből tudható,¹³ hogy az igék elmaradása, a szöveg névszóivá tétele József Attila tudatos törekvései közé tartozott a húszas évek végén. Ez éppen az olyan, versünk környékén megszületett – Tverdota György Németh Andortól átvett kifejezésével élve – tömény verseiben látható, mint amilyen például a *Medáliák*.

A következő ilyen, szinte azonnal észrevehető formai sajátosság az állandó ellentétezés. Ezt (akár csak a főnévi igeneves stílust, amiről később még lesz szó) már a cím bemutatja, mintegy nyitányként előlegezve a későbbieket. A címbéli négy főnévi igenév jelentéstartalmát tekintve ugyanis azonnal kettő felé szakad: az *ülni–állni*, illetve *ölni–halni* párra. Vagy ül, vagy áll az ember. A kettő egymást kizáró ellentét. Ugyanez a helyzet az *ölni–halni* párral is.

Azaz – álljunk csak meg egy percre! Ez utóbbi esetben ugyanis valójában egymást kizáró ellentét csak a versben keletkezik, a szemünk láttára, mégpedig az előző ellentétpárral való látszólagos teljes párhuzam hatására. Az *ölni–halni* itt és így válik csak messze hangzóvá, mintegy azt a jelentést véve fel és adva tovább, hogy ebben a világban vagy te ölsz, vagy téged ölnek meg (halsz), harmadik lehetőség nincsen. Vagy–vagy.

A cím ellentételezettsége azonban ezzel még nem ért véget. Jól érzékelhető ellentét van az első és második pár között. Az első (*ülni–állni*) hétköznapi, jelentéktelen, közömbös tartalmú választás lehetőségét tartalmazza. Az *ölni–halni* pár ezzel szemben valóban „halálos”, a lét–nemlét szintjén mozog, mindennél fontosabb és meghatározóbb. Az első etikailag üres, a második kifejezetten etikai problémát vet föl. A két pár ilyen egymás mellé helyezése a vers egész jellemzője is.¹⁴ Tverdota György az anzixjellegből kiindulva¹⁵ elveti az ellentétezés tudatosságát, illetve ezt egyfajta befogadói tévedésnek ítéli.¹⁶ Véleménye bizonyosan helyes alkotáslélektani szempontból, ám a művész felől vizsgálva éppen ezeknek a szövegben megszülető viszonyoknak az értelmezése lehet helyes befogadói magatartás. Beney Zsuzsa is az ellentétezt tartja meghatározónak.¹⁷ A két nézet egyébként sem összeegyeztethetetlen. Az egyes „hívó” képek felmerülése lehet nagyon is véletlenszerű, ám a „válasz” képek többé-kevésbé ellentéttel felelnek rájuk.

Visszatérve szövegünkhöz, bizonyos, hogy éppen ezeknek az ellentétezőseknek a szembeötlő volta az egyik fő oka annak, hogy felületes megközelítéssel könnyen cinikusnak, anarchistának, polgárpukkasztónak titulálhatnánk, miközben átsiklanánk a vers üzenetének lényegén. De az a hetykeség, kihívó hangnem, amely ebből az etikailag látszólag lecsupaszított szövegjártékból árad, ma is nagyon hatásos, különösen fiatal olvasókat képes magával ragadni, megkönnyítve számukra az azonosulást.

Hogy lássuk, valóban a vers egyik legalapvetőbb szervező elvéről van szó, tekintsük át a mű sorait az ellentétezés e két szintje szempontjából.

Az első–második sor már pontosan tartalmazza ezt az említett kettős ellentétet. Az első sor közömbös, hétköznapi, jelentéktelen cselekvést idéz (*ezt a széket odább tolni*), a második az öngyilkosságot, a halált. Az első sor etikailag tartalmatlan (erkölcsileg mindegy, hogy toljuk vagy sem a széket). A második már a legközpontibb etikai kérdést veti föl: az élet–halál, pontosabban az élet vagy öngyilkosság problémáját. Szeretném leszögezni, hogy ez a két dolog (*vonat elé leguggolni* vagy sem) már semmiképpen nem tekinthető egyenértékű választási lehetőségnek.

A harmadik–negyedik sor ellentéte elsősorban térbeli (hegyre fel, völgybe le), de ellentétes kissé pszichológiailag is, még ha ez itt rejtettebb marad is: erőfeszítés (*óvatosan hegyre mászni*) – megkönnyebbülés (*zsákomat a völgybe rázni*). De értelmezhető úgy is, mint törekedni valamire, illetve elpazarolni valamit. De értelmezzük bármely áttételesen, így is, úgy is hasonló jelentéstartományokban mozgunk, és az ellentétezés érintetlen marad.

Az ötödik–hatodik sor ismét ellentétekből épül fel. Az ötödik sor a *pók–méh* ellentétre épül. Ez különösen érdekes, mert minden látszólagos jelentéktelensége ellenére egyszerre hétköznapi és etikai is. Pók és méh? Mi ez az élet–halál dilemmájához képest, mondhatná valaki. Csakhogy azzal, hogy József Attila a közutálatnak örvendő pókot mint társát (*vén pókomnak*) jeleníti meg, s odaadja neki eleségül a közfelfogás szerint értékesnek, kedvesnek tartott méhet, erkölcsi közhelyet állít a feje tetejére. A „gonosz pók” és „kedves méhecske” értéktartalma átfordul, relativizálódik. Ezzel a sorral áll aztán szemben a hatodik sor etikailag a közfelfogás szerint is helyes cselekvése. (Megjegyzem, amennyiben a „cirógatni” ige bizonyos erotikus jelentéssel is rendelkezik, az *öregasszonyt cirógatni* már egyáltalán nem olyan ártatlan, ellenkezőleg, esetleg éppenséggel megismétli az előző sorban tapasztalt értékátfordítási játékot.)

A hetedik–nyolcadik–kilencedik sorhármast (a rímelés is jelzi, itt három összetartozó sorról van szó) ismét vibrál jó és rossz, kellemes és kellemetlen, hétköznapi és halálosan fontos között. Külön figyelmet érdemel, hogy az öngyilkosság képét majdnem ugyanúgy (*vonat – sín*) idézi föl, mint a vers elején. Tudjuk, hogy József Attilát még Makón megkísértette az öngyilkosságnak ez a formája, s nem szabadulhatunk az utókor ama mindentudásától sem, hogy a költő 1937-ben végül ezt az öngyilkossági módot választotta élete le-

zárására.¹⁸ Ha tehát valaki itt egyszerű nagyotmondást vél felfedezni, polgárpukkasztásra gondol, csak játéknak veszi a képeket, bizonyosan téved. Igen: muszáj a szó szoros értelmében halálosan komolyan venni ezt a verset!¹⁹

A tizedik–tizenegyedik sor megismétli a menni–maradni, normális–abnormális ellentétpárt. S hogy nehogy valamiféle korai rögeszmévé magyarázzuk a vonat elé ugrást (mondtuk, mennyire csábít erre az utókor mindentudása), most az öngyilkosság(?) más módja jelenik meg (a *tó fenekén ruhástul ülni*).

A következő sorok a hétköznapi, polgári lét kellemes-jelentéktelen tevékenységeit sorolják (strandolás? napozás?). Hogy aztán a *poros könyvem letörültni, tükröm közepébe köpni* vártan-váratlanul visszatérítsen az etikai ellentétezéshez. A vers tempója idáig – három szándékos, tudatos késleltető gondolatjel leszámítva (azaz éppen ezek által felerősítve) – folyamatosan gyorsul. A tizennyolc–tizenkilencedik sor ellentéte már az etika végső pontjaiig tágitja a verset:

elleneimmel békülni,
hosszú késsel mind megölni

Szeresd ellenségeidet – mondja a keresztény etika. Ráfelel a második sor (meg kétezer év keresztény emberi praxisa persze!): pusztítsd el, aki ellenséged. A következő sor ennek a gyilkosságnak egyenesen szadisztikus színezetet ad (*vizsgálni, a vér hogy csordul*), hogy tökéletes telitalálatként feleljen rá – nemcsak etikai ellentétével, de pontosan azonos mondatszerkezetével is – a párja (*nézni, hogy egy kislány fordul*). Szerelem és gyilkosság, élet és halál, már megint egy párban.

A most következő pillanatnyi lélegzet (egy újabb gondolatjel a huszonkettődik sor végén) csak arra való, hogy a személyesből, a magánéletiből átlépjunk a társadalmiba, az általánosba, az egyéni etikai tagadásból a társadalom tagadásába (*fölgyújtani Budapestet*). De már itt sincs megállás, a kenyér földhöz vágása, a *jó szerető* elárulása a hétköznapi lét teljes elutasításáig vezet, hogy végül az egész világgal való szembefordulás következék:

s ha világ a számadásom,
úgy itt hagyni, sose lásson –

Abszolút tetőpont ez, innen nincs tovább. A sorvégi gondolatjel is erre mutat.

Igaza van Szabolcsi Miklósnak, amikor rámutat, hogy a vers képi anyaga igen nagy mértékben önéletrajzi.²⁰ De e képek rohanó tempójú felsorolása – mint talán már kiderült – nem teljesen véletlenszerű. Bár a költő megteremti a szabad asszociálás illúzióját, valójában szilárd logika feszül a versben (*a líra logika, de nem tudomány* József Attila-i értelmében).

A verszárlat négy sorát nyomdatechnikailag is jelölt szünet választja el az eddigiektől. A vers az első sortól a huszonkilencedikig egyetlen strófa, egyetlen összetett mondat. Az utolsó négy sor új strófát – új mondatot – alkot. Teljesen új egység kezdődik: a főnévi igenevek helyét itt átveszik a melléknévi igenevek. A vers első huszonkilenc sorában mindössze a *csengő* melléknévi igenév fordult elő (a *napraforgó* és a *szerető* már főnévként szerepel). Most az utolsó négy sorban hat melléknévi igenév sorakozik: *köttető, oldoztató, megirató, neveltető, zokogtató, választató*. S az egész versszak csak tizenkét szó!

A vers tehát – foglalhatjuk össze az eddigieket – a főnévi igenevek sorozatával választási lehetőségeket állít egymás mellé,²¹ mégpedig teljesen párhuzamos és ezzel együtt etikailag teljesen egyenrangú szerkezetben. Ebből következően az egyáltalán nem egyenrangú lehetőségek mintegy a szabad választás illúzióját keltik. S miután itt úgy tűnik, etikailag ellentétes tettekről²² van szó, kihívják az olvasó-hallgató feszült ellenállását, szembeszegülését.

Ezt erősíti a vers középső részében kétszer is feltűnő *vagy* kötőszó. Először a tizennegyedik sorban (*vagy csak szépet sóhajtani*), másodszor a huszonkettedikben (*vagy csak így megülni vesztet*). Mindkét esetben a semmittevést fogalmazza a sor cselekvéssé, szembeállítva a nagyon is aktív cselekvési lehetőségekkel.

Cselekvési lehetőségekről beszéltem, holott igazából maga a vers ezt így nem mondja ki. Itt válik tartalmivá a versnek az a nyelvi sajátossága, hogy mondataiban alanyként zömmel főnévi igenevek szerepelnek. Mert – ne feledjük – ezek mellől a főnévi igenévi alanyok mellől rendre hiányzik az állítmány. Persze nincsen nagyon nehéz dolgunk. Hiszen a főnévi igenév mellett ebben a mondatszerkezetben mindössze néhány szó jöhet számításba állítmányként. Ilyen a *lehet*, a *szabad*, a *kell* néhány alakja, illetve ezek egy-két szinonimája. Gondoljunk például Ady *Sírni, sírni, sírni* című versére, amely bizonyosan ott van valahol az általunk vizsgált József Attila-vers háttérében.²³ Ott valamiféle *kellene-, jó lenne-,* esetleg *bár lehetne*-féle állítmányok rejtőzködnek a hiányos mondatokban.

Nézzük, vajon melyik lehet a mi versünk mondatainak igazi állítmánya. A *kell* és rokonai szinte azonnal kizárhatók. Éppen a cselekvéseket megnevező főnévi igenevek felsorolásszerű megjelenése miatt lehetetlen, hogy e cselekvések egyidejű szükségességéről legyen szó. A *lehet* sokkal inkább számításba veendő. Valóban: az ember – ha etikai gátjait kikapcsolja – szinte mindent megtehet. Lehet gyilkos és áldozat, lehet tevékeny és tétlen, szerelmes vagy éppen gonosz, ehet jóízú bablevest, de öregasszonyt is cirógathat. Megelégedhet egy szék odább tolásával, de fölgújthatja akár Budapestet is.

Ezt hangsúlyozza Szabolcsi Miklós is: „A versnek vége van, a problémának nem. Mert az összefoglalás itt teljesen mesterséges, a különféle emlékeket, széttartó elemeket külső keret fogja csak össze, az élet, amelyben minden elem megfér, minden lehetőség, minden út nyitva áll. Az élete, amelyben lehetősége van »oldania és kötnie« még, amely egyszerre szomorú és víg, s

amely most – a bécsi utcán – csak azt a lehetőséget adja, hogy az adott utak, megoldások közül lehet választania a költőnek.”²⁴

Érdemes azonban arra is felfigyelni, hogy az állítmány elmaradása, ez a furcsa „igeneves igétlenség”, bármennyire megpróbálhatjuk is kiegészíteni a mondatokat, mégis fenntart egy elég jól érzékelhető bizonytalanságot. A bizonytalanság ugyanis nem is annyira a mondatok hiányos voltából adódik, tehát nem egyszerűen az állítmány hiányából, hanem inkább abból, hogy e mondatokban nincsenek igék, nincsenek igei állítmányok. A cselekvések idejét és módját megadni, illetve a cselekvést a cselekvő alanyhoz kötni, ezt az aktualizálást a magyar nyelvben csak és kizárólag igék képesek megteremteni. Megtehetjük, hogy az egyes szám első személyű birtokos személyjelek miatt (például *zsákom, pókom, kalapom, tükröm, elleneim, morzsám, kenyerem*) a cselekvéseket a lírai „én”-re vonatkoztatjuk, de a többivel semmiképpen sem tudunk mit kezdeni. Ez pedig azt jelenti, hogy hiába is igyekszünk képzeletben, a vers megértésére törekedve a mondatokat valamiképpen lehetőségeként értelmezni, továbbra is bizonytalanságban maradunk az állítások idő- és módviszonyait illetően. Mindezt tennénk? Tehetnénk? Netán tegyük? Vagy mindez csak a múltban volt érvényes? Netán még mindez előttünk áll?

Ha szabad így fogalmaznom, a főnévi igeneves szerkezetek állítmány nélküli sorozata egyféle lebegő állapotot hoz létre. Ami egyrészt fokozza a versnek az állandó ellentétezéstől amúgy is meglévő vibrálását, másrészt végképpen kivezet a konkrét cselekvések síkjáról, és az egész szövegnek szinte észrevétlenül egy szinttel magasabb általánosságot, örökkévalóságot, időtlenséget kölcsönöz.

Mielőtt továbbmennék, muszáj feltenni a kérdést, mégis, miféle kapcsolat is van az itt felsorolt lehetőségek között. Hogyan és miért éppen ezek kerülnek egymás mellé? És mi tartja őket ilyen szorosan együtt?

Az utóbbira bizonyosan a dalforma sodrása a válasz, ennek megállíthatatlan rohanása teszi, hogy ezek a végtelenül ellentétes (bár a mondatszerkesztést tekintve végtelenül hasonló) lehetőségek békésen – sőt hetyke keresetlenséggel állnak meg egymás mellett. A már idézett Török Gábor írja könyvében, hogy József Attila maga számolt be ismerőseinek arról, hogy több versét is dallamra írta: „Egyik barátja, Vizi Albert, följegyzett ezzel kapcsolatban valami jellemzőt. József Attila elmagyarázta neki, hogy Arany János nem egy versét népdalból átvett ritmusra és dallamra írta; [...] József Attila hozzáfűzte, hogy a *Holt vidék* meg a *Káka tövéén költ a ruca* ritmusára készült... Szabolcsi Bence József Attila sok más dalának is megtalálta elődjét a nép- és műdalok közt.”²⁵ Majd Szabolcsi Bencét idézve folytatja: „A dalszerű forma József Attilánál így többnyire azt a heroikus erőfeszítést vállalja, mint Goethénél: lebegtetni és hintázza azt, ami szinte végtelenül súlyos, elhiteti velünk, hogy legbönyolultabb gondolataink és eszmetársításaink is elénekelhetők. Nem utolsósorban ez a körülmény okozza költeményeinek példátlan feszültségét.”²⁶

Móser Zoltán hívta fel a figyelmemet arra, hogy versünk mögött (most szóbeli közlését idézem): „ugyanaz a dallam áll, mint a Regös-ének mögött, ez pedig a kénosi regösének,²⁷ amelyik egysoros dallam, ezért bármeddig folytatható volna, ugyanis nincs benne záró hang: a dallam a kezdőhangon ér véget. Ettől a tartalom és az egyszerű forma (a dallam) valami különös játékot hoz létre. Vidám lesz, játékos, s tán konok is.” (*Vidám és jó volt, s tán konok* – ahogy József Attila önmagát értékeli.)

Nyilván ezt az egysorosokból való építkezést érzékeli Tverdota György, amikor egy tanulmányában²⁸ fölveti a sorok fölcserélhetőségét. Így ír: „Az ilyen jellegű versek sorozatszerűek, halmozó, esetleg fokozó természetűek. Nagyon fontos sajátosságuk, hogy a mellérendelt mondatszerkezetek dominálnak bennük. Írjuk újra például az *Ülni, állni, ölni, halni* című verset! Először is a címet: *Halni, ölni, állni, ülni*. Van értelme így is? Van. És most néhány kezdősört forgassunk össze: »Öregasszonyt cirógatni, zsákomat a völgybe rázni, vonat elé leguggolni, óvatosan hegyre mászni, ezt a széket odább tolni, vén pókomnak méhet adni« stb. Van értelme? Van. Talán veszít valamit, lehet, hogy nem is keveset, költőiségéből.”²⁹ Úgy gondolom, a példa kissé önmaga ellen bizonyít: igaz ugyan, hogy a kaleidoszkópszerűség fölerősödik az „átírt” változatban, de így épp a sorpárok egymásra felelése vesz el. (Illetve az sem egészen: a völgy és a hegy ellentéte mint egy keresztrímes szerkezet, itt is tovább funkcionál!) Azaz az ellentétezés eltűnése érzékelteti, mennyire versépítő szerkezeti elv volt az eredeti változatban.

Vidámságot, hetyke keresetlenséget említettem, és most ismét eszünkbe kell idéződnie a versünkkel már kapcsolatba hozott *Tiszta szívvel*nek. Ott is a dalforma hordozza a vers súlyos tartalmait, az a vers is dúdolgatható, csupa zene, akárcsak az *Ülni, állni, ölni, halni*. Mind a kettő nyilvánvalóan hangsúlyos verselésű is. Az *Ülni, állni, ölni, halni* sorai szinte maguktól válnak szét két ütemre. Zömmel felező nyolcasokként. N. Hováth Béla írja a *Kertész lesz*ek ritmusával kapcsolatban, hogy „A kétütemű 8-as 4-4-es tagolású sorok a népdal jellemző strófáját építik. Ugyaninnen származtathatók a laza rímelésű asszonáncok, a páros rímek is.”³⁰ Mindez az *Ülni, állni, ölni, halni*ra is érvényes. Az külön figyelemre méltó, hogy József Attila milyen természetességgel bontja a nyolcast például 5/3-ra (például *elleneimmell/békülni*), vagy éppen 3/5-re (*morzsámr/ma-darat várni*) – bár ez utóbbit és néhány ehhez hasonló sort inkább 6/2-nek elemeztem, de lehet esetleg némi erőszakkal háromüteműnek is tekinteni.

Ha megnézzük közelebbről a versritmust, láthatjuk, hogy valóban ősi, egyszerű dalformával van dolgunk, a regölésével: a vers lényegében felező nyolcasokból áll. Illetve azt is észrevehetjük, hogy éppen a felező nyolcasoktól való eltérések növelik meg a feszültséget, bizonyos értelemben azok tagolják a verset.

A vers felező nyolcasok sorozatával indul, csakhogy ez a nekilendülés egy idő múlva értelemelnyomó monotóniává válhatna. Am a hetedik sor megtöri az egyhangúságot, egy talán hat-kettő, illetve egy kettő-hat tagolású sor

megállítja a rohanást, mintegy lelassít, gondolkodásra készítet. Ezt megerősíti a nyolcadik sor mondattani újdonsága is. Az eddigi egyszerű hiányos mondatokat, amelyek mind egy-egy sort alkottak, itt egy alárendelt összetett mondat váltja fel (*sár van, lábujjhegyen menni*), megtörve a monotóniát.

Eztán felező nyolcasokból álló sorpár következik, de újra megállít a 11–12. sor, mely megismétli a hat-kettő, kettő-hatos tagolást. Majd újra nekilendülnek a felező nyolcasok, és csak a tizenhetedik sorban állít meg egy újabb hat-kettes tagolás. Roppant izgalmas ritmikailag a vers legbotrányosabb sorpárja (*ellenemmel békülni – hosszú késsel mind megölni*). A 18. sor ugyanis az egyetlen, amely semmiképpen nem engedelmeskedik a vers összes többi sorára érvényes 4/4, 6/2 vagy 2/6 tagolásnak, ennek két üteme bizonyosan 5/3 tagolású. Pedig milyen könnyű volna „kijavítani” *ellenemmel kibékülni-re!* De épp ez a ritmikai rendtelenség hitelesíti azt az erőfeszítést, ami ennek a hétköznapi ember számára szinte követhetetlen krisztusi parancsolatnak az átgondolását, átvételét kíséri. Hogy aztán annál könnyebben fusson (4/4 tagolással) a nagyon is emberi praxisunkból fakadó ellentétes sor, amely ellenségeink megölését emlegeti...

Hogy itt ismét megáll egy pillanatra a vers, azt megint megerősíti a mondattani vizsgálat: a 20–21. sor ismét egy-egy alárendelt összetett mondatot tartalmaz, azaz nemcsak a versritmus, de az egyszerű hiányos mondatok sorolásának monotóniája is megszakad. Két olyan sor következik, amelyekben ismét egy-egy alárendelt összetett mondat áll (*vizsgálni, a vér hogy csordul, / nézni, hogy egy kislány fordul*). Mintha egy pillanatnyi habozás, egy pillanatnyi bizonytalanság állítana meg ennél a mozzanatnál.

Hogy aztán ismét nekilendüljünk, és ne is legyen megállás a 28. sorig. Itt azonban ismét különleges dolog történik. Már említettem Móser Zoltán felfedezését, hogy a vers egysoros dallamismétlésre épül, ezért is olyan megálíthatatlan a versépítő felsorolás-halmozás. Az első nagy egységet azonban valamiképpen mégis le kellett zárnia a költőnek. Ehhez ismét csak egy mondattani eszközt választott. A 28–29. sor ugyanis nemcsak azzal kapcsolódik össze, amivel az eddigi sorpárok (ritmikai azonosság, rím, tartalmi ellentét). Nem, a két sort itt egyetlen, egységes mondatszerkezet fogja össze: a 28. sor feltételes mellékmondat (*s ha világ a számadásom*), amelynek főmondata a 29. sor első fele (*úgy itt hagyni*). A 29. sor második fele pedig a korábban (a 8. és a 20–21. sorban) már látott módon ennek az elsőnek alárendelt mellékmondata ([*hogy*] *sose lásson*). Azaz a vers első részét, ezt a 29 soros, 33 tagmondatból álló egységet egy kétsoros zárlat, afféle zenei coda állítja meg.

Ha most körülnézünk József Attila versei között, azt találjuk, hogy a dalforma a húszas években nagyon fontos versformájává alakul. Nemcsak a *Mikor az uccán átment a kedves* vagy a *Medáliák* juthatnak eszünkbe, de a késői évek-ből az *Óda Mellékdala* vagy éppen a *Karóval jöttél* (amelynek különleges, szimultán verselése a hangsúlyos dalformát is magában rejt).

Most megpróbálom megtalálni a választ a másik kérdésre – tudniillik, hogy mi tartja egymás mellett a végtelenül ellentétes lehetőségeket – tartalmi-filozófiai síkon. Arról már volt szó, hogy a vers áradó lehetőség-felsorolása határozottan szürrealista ötletsornak tűnhet. Ám éppen az abszolút tudatos ellentétezés, a hibátlan gondolatritmus, az ismétlődő mondat- és ritmusszerkezet jelzi, hogy a szürrealista külső látszat, ahogy Tverdota György rámutat könyvében: csak látszólag szabad, valójában tudatosan megszerkesztett asszociációk egymásutánja jellemzi ennek a József Attila-korszaknak a verseit, ami a tiszta költészettel való rokonságot mutathatja.³¹ Az eredmény aztán, e lehetőségek áradó sokasága sokféleképpen értelmezhető.

A vers első, nagyobbik része, mint erről már beszéltem, leginkább a *lehet* állítmánnyal egészíthető ki. A vers tehát alapvetően azt mondja, az ember számára – ha kikapcsolja az etikát – minden lehetséges. Ez az állapot ismerős: a gyakran az egzisztencializmus atyjának nevezett, a húszas években szerte Európában egyre népszerűbb Søren Kierkegaard írta le *Vagy-vagy*³² című művében. Az esztétikai síkon élő ember látszatszabadsága ez, azé, aki azt hiszi, mindent megtehet, mert léte etika-előtti, ezért semmiféle erkölcsi meggondolás nem akadályozhatja cselekvésében. „Ha az individuum esztétikailag szemléli önmagát, akkor önnön lényének mint önmagában sokféleképpen meghatározott változatos konkréciójának a tudatára ébred, de minden belső különbözőség ellenére mindezek együtt alkotják lényét, melyeknek egyaránt joguk van ahhoz, hogy megjelenjenek, és kielégülésre törekedjenek. [...] Ha elképzelhető lenne, hogy az ember élhet az etikaival való kapcsolat nélkül is, akkor azt mondhatná: olyan adottságaim vannak, melyek révén Don Juan, Faust, rablóvezér lehetek; ezeket az adottságaimat most kiművelem...”³³ De – mutat rá Kierkegaard – az ilyen ember valójában becsapja önmagát. Mert szabadsága látszat, a mindent nem teheti meg, bármit választ, elveszíti az összes többi választási lehetőséget, ezért tehát semmit sem választ, s ezzel mindent elveszít. Ráadásul ez a létstádium tipikusan időtlen: örök ismétlés, a lét a semmibe hull. Időtlen, mint ahogyan – láthattuk – időtlen versünk első, nagyobb része is.

Érdekes módon ez a probléma tökéletesen illeszkedik a József Attila-vers egyébként is lázadó hangneméhez. És többek között ez teszi a mai serdülők számára is izgalmassá. Már említettem, hogy a vers botrányosan cinikusnak tűnő hangja közel áll a mai tinédzserek gondolkodásához. Még inkább így van ez a szabadságról alkotott felfogásukat illetően. Nagyon is ismerős manapság ez a gondolat: a szabadság a korlátatlanságot, az etikai meggondolások elvetését (vagy számba se vételét) jelenti.

Az *Ülni, állni, ölni, halni* becsalogat ebbe az utcába, nyílegyenesen elvezet ennek a felfogásnak a legvégletesebb elfogadásáig, hogy aztán a verszárlat egyértelművé tegye a felfogás tarthatatlanságát.

Ezért áll a József Attila-vers záró négy sorának középpontjában a választás kérdése. Úgy gondolom, ebben a kérdésben Széles Klárának,³⁴ és nem

N. Horváth Bélának³⁵ van igaza. Mégpedig látnunk kell, hogy nem is egyszerűen a választás lehetőségéről, hanem, ahogy Szigeti Lajos Sándor³⁶ is állítja, a választás kényszeréről van szó. A két rész ellentéte annyira nyilvánvaló, hogy most, visszafelé tekintve talán mégis módosítanom kell javaslatomat. Az első rész hiányos mondatainak állítmányaként a *lehet* mellett, amelyről beszéltem, a *szabad* is számításba veendő. Nem az emberi élet lehetőségeiről van ugyanis szó, hanem a személyiség szabadságának problémájáról.

Már Török Gábor felvetette egyszer óvatosan, hogy versünk az egzisztencializmus hatását mutatja.³⁷ Néhány évvel később azonban Szabolcsi Miklós elvetette ezt a gondolatot. Ezt írta: „A »vagy «-ok a vers folyamatában és a »választató« a vers végén nem a filozófiai értelemben vett választás kényszerét emelik ki, inkább a tétovaságot, útkeresést, sokféle lehetőség nyitvahagyott voltát.”³⁸ Egy későbbi lábjegyzetben pedig egyértelműen tagadta, hogy a versnek köze lehetne az egzisztencializmushoz.³⁹ Főképp arra hivatkozott, hogy a választás külső kényszere idegen az egzisztencializmustól.

Kierkegaard-nál azonban a következőket olvashatjuk: „A választandó a legmélyebb viszonyban van a választóval, és ha olyan választásról van szó, mely életkérdésre vonatkozik, akkor ezzel egy időben az egyénnek élnie kell, és ha halogatja a választást, akkor könnyen oda juthat, hogy megváltoztatja, bár azzal, hogy csak fontolgatja a dolgot, azt hiszi, távol tarthatja egymástól a választás ellentmondásait. Ha így fogjuk fel az élet vagy-vagy-át, akkor nem esünk egykönnyen abba a kísértésbe, hogy tréfát űzzünk vele. Látjuk tehát, hogy a személyiségnek nincs ideje gondolatkísérletre, hogy ez az ösztön mindig előresiet, s mindig ezt vagy azt tételezi...”⁴⁰ Majd nem sokkal később így folytatja: „Téved, aki azt hiszi, hogy csak egy pillanatra is fedetlenül és szabadon tarthatja személyiségét, vagy szigorúbb értelemben véve megállíthatja és félbeszakíthatja a személyes életet. A személyiség már akkor érdekelt a választásban, mielőtt választanánk, és ha a választást kiiktatjuk, akkor a személyiség öntudatlanul választ vagy a sötét hatalmak választanak benne.”⁴¹

A választás nagyon is kényszer tehát. S itt ismét fel kell hívnom a figyelmet arra, hogy József Attila verse mennyire nyelvi-grammatikai eszközöket használ költői képrendszere felépítésére. A főnévi és melléknévi igenevek, a párhuzamosan sorakozó, azonos mondat szerkezetű, főnévi igeneves alanyú hiányos mondatok mellett van ugyanis még egy grammatikai eszköz, melynek itt döntő tartalmi szerepe van. A befejező négy sor melléknévi igenevei kivétel nélkül műveltető képzős igékből képzett igenevek. A műveltető képző pedig éppen az üzenetnek ezt a lényegét hordozza, a kényszert:

Ó köttető, oldoztató,
most e verset megírató,
nevettető, zokogtató,
életem, te választató!

A költető, oldoztató, megírató, neveltető, zokogtató alakok mind azt mondják, az élet készletet, kényszerít a választásra. Az élet az, mely old és köt – akár a kereszténység oldás és kötés jelentése szerint is. És ez a vallásra utaló szóhasználat megint csak jelzi, mennyire az élet lényegéről beszél ez a vers. Az életéről, amely alkotásra sarkall, melynek nem lehet ellenállni: mert – és talán épp ez a lényeg – ha nem választunk, azzal is választunk. És a felnőtt ember, a kierkegaard-i esztétikai stádiumból, az időtlen, örök ismétlődésből, a külső determináltságból kilépő lény éppen azzal kezdődik, hogy először, tudatosan választ. Ha tetszik – Kierkegaard-ral szólva – amikor a jót választja, és ezzel a választással magát a jó és rossz közötti választást választja.

A huszadik századi egzisztencializmus is épp ettől látja az embert egyszerre nevetségesnek és tragikusnak (az élet ettől *neveltető* és *zokogtató*). Mert szabadok akarunk lenni, de szabadságunk szükségszerűen és könyörtelenül korlátozott, hát nevetségesek vagyunk. Ám mindezt képesek vagyunk felismerni: és e tudat az embert fenségesen tragikussá is teszi. Ettől nagyszerű embernek lenni, ettől nagyszerű maga az élet.

A kierkegaard-i gondolatok megjelenése nem lehet véletlen József Attila költészetében. A húszas évek közepének Bécsében, Párizsában talán éppen az volt a furcsa, ha nem találkozna ezzel az akkor egyre népszerűbb, újra felfedezett filozófus nézeteivel. És József Attila – ha tetszik pre-egzisztencialistaként – elindul azon az úton, melyen majd a következő húsz-harminc esztendőben a francia irodalom és filozófia is jár: azon az úton, melyen legtovább Sartre jut majd, egyeztetni igyekezve marxizmust és egzisztencializmust. Mindenesetre Kierkegaard *Vagy-vagya* is beépül a József Attila-i filozófiába. Ott lesznek majd ennek a gondolkodásnak a tanulságai az olyan költői alakokban, mint a *Reménytelenül hőse*, aki *okos fejével biccent, nem remél*, vagy éppen az *Eszmélet* című vers *meglett embere, ki tudja, hogy az életet / halálra ráadásul kapja*. De jól mutatja ezt például *Két hexameter* című epigramma is 1936-ból, amely így szól:

Mért legyek én tisztességes? Kiterítenek úgyis!
Mért ne legyek tisztességes? Kiterítenek úgyis.

A vers jól láthatóan távoli rokona az *Ülني, állني, öلني, halنينا*: itt is a látszólag teljesen szabad lehetőségekről, szabadságról, a választásról van szó. A látszólag etika feletti (előtti, kívüli) állapotról. Zseniális, ahogyan e két sor az etikai paradoxonnal mégis egyértelmű etikai állásfoglalásra sarkall. Ha ugyanazzal az erővel lehetek jó és rossz, ha akár így, akár úgy döntök, mindenképpen meghalok, mért ne legyek jó? Ki az, aki – ha semmi hátránya nem származik belőle – nem akarna inkább jó lenni?

De ami még fontosabb, hogy itt sem arról van szó, hogy jó és rossz között kell választanunk. Nem jó és rossz áll ugyanis szemben ebben a két sor-

ban, hanem az etika-előttiség, az etikai közömbösség, és az etikailag helyes. Ugyanúgy, ahogyan az etikai közömbösség jelent meg az *Ülni, állni, ölni, halni* első 29 sorában. Arról van tehát szó, hogy elég bátrak vagyunk-e ahhoz, hogy válasszunk. Ahhoz, hogy – Kierkegaard-ral szólva – a jó és rossz közötti választást válasszuk. Ismét itt vagyunk a *neveltető, zokogtató, választató* élet nagyszerűségénél.

Úgy érzem, József Attila itt most vizsgált verse igen nagy jelentőségű költői fejlődése szempontjából. Egyik lezárója az első korszak útkeresésének mind a költői forma, mind világkép szempontjából. Olyan mű, amely elsősorban a nyelvi-grammatikai eszközök tudatos használatának köszönheti nagyszerű költőiségét. Olyan, amely forma és tartalom dialektikus ellentmondásával is a nagy József Attila-versek előzményének tekinthető. Fontos pillére az életműnek, akár a *Tiszta szívvel*. Olyan mű, amely egy modern, humanista emberkép kialakításával kísérletezik. S talán ezért lehet annyira fiatalokhoz szóló és időszerű napjainkban, a filozófiai vákuum, a hitek és meggyőződések zűrzavarának időszakában.

1 Így többek között BENEY Zsuzsa, LENGYEL András, MÓSER Zoltán, N. HORVÁTH Béla, SZABOLCSI Miklós, SZÉLES Klára, SZIGETI Lajos Sándor, TAMÁS Attila, TÖRÖK Gábor, TVERDOTA György.

2 TAMÁS Attila, *József Attila = A magyar irodalom története VI*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., Akadémiai, 1966, 338.

3 SZABOLCSI Miklós, *Kemény a menny*, Bp., Akadémiai, 1992, 119.

4 „...mintha két agya lenne: egy normális és egy patológikus s felváltva hol egyikkel, hol másikkal gondolkoznék.” BALOGH László, *József Attila = Kortársak József Attiláról*, szerk. BOKOR László és TVERDOTA György, Bp., Akadémiai, 1987, I–III, 1849–1861, 1852.

5 Erről SZABOLCSI Miklós, *Érik a fény*, Bp., Akadémiai, 1977, 500.

6 LENGYEL András, *A Nincsen apám se anyám kötet ösváltozatának töredéke*, Forrás, 2005/4, 3–19.

7 TVERDOTA György, *József Attila*, Bp., Korona, 1999, 6.

8 A kisbetűs szövegváltozatot LENGYEL Andrásról vettük át: LENGYEL András, *i. m.*, 12–13.

9 SZÉLES KLÁRA, „Azt akarni, ami kell”: *József Attila: Ülni, állni, ölni, halni = Uő, Közlebb*

a remekműhöz, Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 1995, 79–84., 81–82.

10 SZABOLCSI 1977, *i. m.*, 500–502.

11 TVERDOTA György, *Párizsi anizs = Uő, Ihlet és eszmélet*, Bp., Gondolat, 1987, 270–281., 272–273.

12 MÓSER Zoltán, *Egy hangvilla két ágáról*, Tiszatáj, 1980/4.

13 TVERDOTA 1999, *i. m.*, 40.

14 Ezt tekinti a vers legjellemzőbb vonásának SZÉLES Klára is, amikor így ír: „Az éles ellentétek úgy kerülnek egymás mellé, hogy látszólag teljesen egyforma rajtuk a hangsúly. Mintha ötletszerű mozaikként dobta volna őket össze a költő. S ez a »közömbös összehajigálás« látszata a költemény tartalmának egyik oldala.” SZÉLES, *i. m.*, 81.

15 „Az anizs-szerkezet tehát önálló és zárt, független, egymásból nem következő, ok-okozati kapcsolat, időbeli egymásután, azonosság vagy ellentét szerint nem összefüggő miniatűr képek egyberótt egésze.” TVERDOTA 1987, *i. m.*, 272.

16 „Az elemző a vers-egész (konklúzió által sugallt) racionalitását feltételezi a részek közötti viszonyban, a szerkesztési módban is, és rejtett struktúrát, analógiás, ellentétes kapcsolatokat, (alternatív) választási lehetősége-

ket, esetleg okozati, időbeli összefüggéseket keres ott, ahol azok nem léteznek. Keresi, mert a szabályos külső, az »értelmes« konklúzió leplezi a szervetlenséget, pluralitást, heterogenitást. És persze aki keres, talál." TVERDOTA 1987, i. m., 273.

17 „Az ellentétek gyakori kiemelése, az ellentétre építettség, ami oly jellegzetes alaphangja ennek a lírának (Ülni, állni, ölni, halni, A hetedik – és versei belső szerkezetét vizsgálva számos más példát is sorolhatnánk) talán éppen az ellentétek beépítettsége, sokszor rejtett, szerkezeti szerepe miatt általában nem romantikus, sőt kifejezetten antiromantikus jellegűek." BENEY Zsuzsa, *József Attila két késői versének Isten-képe* = Uő, *A gondolat metaforái: Eszmék József Attila költészetéről*, Bp., Argumentum, 1999, 91–115., 108.

18 Nem véletlen, hogy a költő halála okozta döbbenetben azonnal felmerült ennek a versnek a szövege. Egy 1937. december 12-én a *Pesti Napló*ban névtelenül megjelent újság-cikk szerzője így fogalmaz, többek közt épp a *kalapom a sínre tenni* sort idézve: „mint valami éjszakában kigyúló vészlámpa, amely előre jelzi a bekövetkező katasztrófát." Azaz a cikk szerzője az *Ülni, állni, ölni, halni* című verset utólag a későbbi öngyilkosság előrejelzőjének érezte. *A költő, aki sorsát is írja* = *Kortársak József Attiláról*, szerk. BOKOR László és TVERDOTA György, Bp., Akadémiai, 1987, I–III, 629–630.

19 Lehet persze a *vonat elé leguggolni* és *kalapom a sínre tenni* mondatokat régi, buta, gyermekkori játékok emlékeinek tekinteni, tudjuk, József Attila életében a ferencvárosi pályaudvar milyen fontos, és felnőttkorban is visszavisszatérő, versképépítő emlékek forrása, de akkor is ugyanazt a jelentést, a halállal való kacérkodást, a halállal való etikán innen játkot jelenítik meg ebben a szövegben.

20 SZABOLCSI 1977, i. m., 499.

21 Szabolcsi Miklós ezt tagadja, szerinte csak egy ellentéteire szakadt személyiség nyilvánul meg a versben. Így ír: „A vers menetét tehát nem a választás, a vágy vagy a kényszer szabályozza, hanem az indulat, emlék, nosztalgia, érzelmhullámzások keltette pszichológiai állapot visszaadása, s ezért a vers a kor asszociációs technikájának egyik példája. Közelebb áll Joyce *Ulysses*éhez, mint Juhász *Gyulához*." SZABOLCSI 1977, i. m., 500.

22 „S ezek a »normális« – és »abnormális«, »lényegtelen« és »lényeges« tettek elsősorban alapvetően különböző etikai magatartásokat tükröznek." – írja SZÉLES Klára is: SZÉLES, i. m., 80.

23 Elhelyezi verset a magyar líra főnévi igeenes vonulatában Szigeti Lajos Sándor. SZIGETI Lajos Sándor, *Élni először itt e világon (Infinitivus és immigráció)* = Uő, *Modern hagyomány*, Bp., Lord Kiadó, 1995, 72–100.

24 SZABOLCSI 1977, i. m., 501.

25 TÖRÖK Gábor, *A líra: logika*, Bp., Magvető–Tiszatáj, 1968, 31. Hivatkozik erre könyvében N. Horváth Béla is: N. HORVÁTH, i. m., 73.

26 TÖRÖK 1968, i. m., 31.

27 MÓSER Zoltán véleményét alátámasztja N. HORVÁTH Béla is, amikor könyvében így ír: „Gunda Béla visszaemlékezése: »Valahonnan hozzánk sodródott Sebestyén Gyula regösének gyűjteménye, s abból többször felolvasott – (ti. József Attila) –, elemezve a versek ritmusát, s lélektani magyarázatokat nyújtott a versek tartalmához.«" N. HORVÁTH Béla, *József Attila és a folklór*, Szekszárd, Babits Kiadó, 1992, 44.

28 TVERDOTA György, *Majd...*, Új Dunatáj, 2000, június, 27–34.

29 TVERDOTA György, *Majd...*, Uo., 30.

30 N. HORVÁTH, i. m., 73.

31 TVERDOTA 1999, i. m., 29–44.

32 Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, Bp., Gondolat, 1978.

33 KIERKEGAARD, i. m., 851–852.

34 „A »minden mindegy«-gyel itt a »semi sem mindegy« szegődik szembe, a szenvtelenséggel a drámai vergődés: Választani kell." SZÉLES, i. m., 81.

35 „Az infinitivuszos felsorolás, az *Ülni, állni, ölni, halni* – akár Adyt, akár az expreszszionizmust látjuk az előzmények között – véletlenszerűen sorol egymás mellé különböző emléktöredékeket (»vonat elé leguggolni«, »jő-izú bablevest enni«) és vágyképeket (»hosszú késsel mind megölni«, »jő szeretőm megríkatni«). A vers nem az egyén választási lehetőségeit veszi sorba, nem a vagy-vagy-ot, hanem a világ szimultaneitását képezi le a leltárszerű felsorolás." N. HORVÁTH, i. m., 25.

36 Széles Klára véleményére támaszkodva Szigeti Lajos Sándor is kiemeli ezt az ellentétet, illetve a választás fontosságát: „Ebben

az antinómiás szerkesztésmódban az igenevek személytelensége váltakozik a szubjektív utalásokkal, a rejtett egyéni érdekeltséggel úgy, hogy végső soron mind a grammatikai szerkezetek, mind a versforma azt hangsúlyozzák, amit a vers poénja – mert ismét poénversről van szó (!) – is kimond: válsztani kell!” SZIGETI, *i. m.*, 87.

37 TÖRÖK Gábor, *Költői rébuszok*, Bp., Magvető, 1974, 87–101.

38 SZABOLCSI 1977, *i. m.*, 501.

39 SZABOLCSI 1977, *i. m.*, 502.

40 KIERKEGAARD, *i. m.*, 773.

41 KIERKEGAARD, *i. m.*, 773.

Por és buborék (József Attila és Kölcsey)

„...a dal szüli énekesét” – tanultuk Babitstól. Bizonyára így van, ha nagyon szép a dal, és az énekes a választottak közül való. Nem lehet azonban egyszerű ez a dolog – a dal előbb magamagát kell, hogy megszülje, és csak ahogy ki-gombolyodik vershelyzetből, zenéből, gondolatból, ahogyan formai emlékek, fogalmi ismeretek, irodalmi hagyomány, az olvasóval folyó párbeszéd reménye létrehozzák a szöveget, csak akkor, e nehéz műveletek során születik a költő. Ez természetesen nem követhető, nem racionalizálható, nemhogy az olvasó, gyakran az alkotó számára sem feltárható folyamat. Már annak is örülni kell, ha a mágikus elegy egyik-másik elemét szeparálni és azonosítani tudjuk. Ha esetleg a forma mentén elindulva eljutunk a folyó egyik forrásához.

A „Költőnk és Kora” (vagy „... kora” – kisbetűvel írva) keletkezésének külső körülményeiről meglehetősen sokat tudunk. Tverdota György¹ részletesen leírja, hogyan jött létre a vers Ignótus Pál sürgető kérésére, hogyan került fölé a Hatvany Bertalannak szóló ajánlás. Németh Andor² és Déry Tibor zene és szöveg versengő kialakulásáról tudósít, ahogyan az első vázlatos kéziratban a leírt néhány szó között megjelentek a megtalálásra várók ritmusát kijelölő „tálformájú félkörök, rövid vízszintesek”. Buzdításra, megrendelésre alkotott remekmű – fölöttébb ironikus helyzet, erre a vers első két sora emlékezteti a beavatott olvasót. A további sorok aligha. Mert a vers iróniája a helyzetben áll, maga a szöveg erről – a bevezető nyelvváltógetésen túl – nem mond sokat. A vers megértéséhez nem kell a keletkezés körülményeit ismernünk. Épp csak a mosolya lesz annak halványabb, aki erről semmit sem tud.

A vers formája rendkívül igényes, zeneinek halljuk a szépen alászálló trocheusokat, ritka választékossággal csengenek a rímek. Vas István³ emlékszik rá, hogy József Attilával való barátsága idején hallott egy sárospataki diáknótát, a „Bor, bor, bor” kezdetűt, amelynek hosszabb sorai: „Kitől az úr szenvedelmes, / A leány meg engedelmes”, őt a „Költőnk és Kora” ritmikájára emlékeztették. A nótát József Attilának is hallania kellett. A ritmus egyébként Vörösmartynál is előfordul: „Haj, haj, haj, [...] Bomlott fürti tengerében / Hattyúvállak fürdenek benn”. Vas István szerint a diáknóta volt a vers ritmikai előképe.

A soha fel nem deríthető igazság felderítésében előbbre jutunk talán egy lépéssel, ha a ritmus mellett a rímelhelyezést, tartalmat, képanyagot, vershely-

zetet is szemügyre vesszük. Találunk talán a diáknótánál közelebbi rokont is. Kölcsey verse, a *Vanitatum vanitas*? A formai összehasonlítás csábító. A József Attila-vers ritmusa négyes és negyedfeles trocheus, kivéve a versszakokat záró három szótagos (négymorás? szintén trocheusként értelmezhető?) sorokat. A rímképlet: *ababccb*. Kölcseynél a sorok ugyancsak négyes és negyedfeles trocheusokból állnak, ő az egész versen át kitart e mellett a ritmus mellett, a rímképlet pedig: *ababccdd*.

Egyébiránt más magyar költő is használta ezt a metrumot elvont gondolatok közlésére. Vajda János például:

Hátha minden e világon,
Földi életem, halálom
Csak mese, csalódás, álom?...
(*Nádas tavon*)

Hasonló hangú másik verse, *A vaáli erdőben* is ezt a dallamot követi. A gondolattal a rokonsággal első rátekintésre is abban áll, hogy nem lehetünk biztosak, vajon Kölcsey trocheusra gondolt-e. Könnyen tekinthetjük a sorait hangsúlyosnak is. Ahogyan persze József Attila sorait is – ezeket talán egy kicsit kevésbé könnyen. Mert, hogy: „félkörök és vízszintesek”. De hát az ereszkedő időmértéket mindig hajlamosak vagyunk hangsúlyosnak hallani. Hangsúlyosnak is hallani. A biritmizálásról viszont örömmel tudjuk, hogy az fontos része a nemzeti vagyonnak. Klasszifikációs viták helyett, ha a hallásunkra bízunk magunkat, remélem, más is felismeri a két lejtés rokonságát.

(Egyvalaki már felismerte: rossz lelkiismerettel írom le, hogy olvastam én már erről a rokonságról valakinél a közeli múltban. Csak nem tudom kinél. Pedig illő volna hivatkozni rá.)

Véletlen-e, hogy mind a két költő harmincharmadik évében járt, amikor a versét írta? A számmisztika persze nem tudomány (még kevésbé logika), tekintjük az egybeesést pusztán adaléknak. De hát – így van.

Már fontosabbnak látszik az a kérdés, hogy Kölcsey milyen helyet foglalt el a harmincas évek irodalmi köztudatában. A század elején őrá mint költőre alig, inkább mint morális instanciára hivatkoztak. Az érdeklődés azonban feléje fordult az évtizedekkel. Szerb Antal⁴ tanulmánya 1928-ban, Halász Gáboré⁵ 1938-ban jelent meg, ez erősítette is, jelzi is a versolvasói tájékozódás irányát.

Életutak egymástól jobban nem térhetnének el, mint Kölcseyé és József Attiláé. Szatmár és Ferencváros, nemesi kúria és külvárosi Pest, szigorú közpálya és állandó egzisztenciális bizonytalanság, éteri szegénylősség és kemény szókimondás – mi dolga lehetett az elmebajában elmerülőnek a falusi gazdaságába szegyenkezve behízóval? Erre aligha lehet válaszolni. De itt van két vers, két töredék; bal oldalra a József Attiláét, jobb oldalra, a Kölcseyét másoltam. Mindketten röviddel haláluk előtt írták őket.

[TÖREDÉK]

Édesanyám, egyetlen, drága,
te szüzesség kinyílt virága
önnön fájdalmad boldogsága.
Istent alkotok (szívem szenved)
hogy élhess, hogy teremtsen mennyet,
hogy jó legyek s utánad menjek!

1937. okt.–nov.

SZÉP ERDÉLY...

Töredék

Szép Erdély barna fürtű
Leánya, hú anyám,
Tekints az égi lakból
Még egyszer vissza rám.
Im elhagyott hazádon
Pusztulat átka leng;
Erdély ledőlt, s fölötte
Fiad keserve zeng.

1838

Jóformán még a százévnnyi korkülönbséget is nehéz észrevenni. Itt nincsen félhomály a szobakonyhán, százláb súrolókefékről sincsen szó, ez bizony a vallásos áhítat, sőt a katolikus Mária-kultusz nyelve. Ilyen messzire a protestáns Kölcsey nem ment el, az ő versében az égi lak inkább költői fordulat, mint jele az üdvösségbe vetett hitnek, ami után József Attila nyíltan vágyakozik. A tizenkilencedik századi költő közügyben fordul a régen elvesztett anyához, a huszadik századi a mennyországba indulna utána. Furcsa az eltérés iránya! Mégis, ennek a két versnek a párhuzamos volta már csak több pusztta véletlennél.

És a másik két vers, amelyekről eddig beszéltünk? A vershelyzet iróniája, amely a „*Költőnk és Kora*” születésének körülményeiből fakad és kihallatszik az első sorokból, tükre lehet-e a *Vanitatum vanitas* helyzetének? Z. Kovács Zoltán⁶ könyvének első részében a Kölcsey-verset elemzi. Toldyt idézi: már ő is „a szenvedései fölé emelkedő lélek keserű humorá”-ról ír. Z. Kovács igen alapos elemzésének végső megállapítása szerint pedig „az ironia az értelmezésben van”. Nem a szövegben, hanem abban az élethelyzetben, amelyben a szöveg megszületett.

Ennyi bátorítás elegendőnek látszik ahhoz, hogy meg merjük érinteni a szövegeket. Kezdjük a versek címén!

„KÖLTŐNK ÉS KORA”

VANITATUM VANITAS

A cím idézi a szöveget, a szöveg a címet. József Attilánál nyilvánvaló módon, fogócskázó idézőjelekkel, Kölcsey-nél latinba-magyarba elbújtatva – de hát ki az a táblabíró vagy fiskális, akinek ez gondot okozhat? Alliteráció itt is, ott is. Igaz, az egyik Szent Jeromosnak köszönhető, ez azonban mit sem változtat a hangzáson.

Az első sor mindkét versben azt a szöveget ajánlja, amelyből az idézet származik: a verset magát az egyik, a Prédikátor könyvét a másik.

Ime, itt a költeményem

Itt az írás, forgassátok

Kölcsey a bibliai mondást alaposan kifejti. Az első versszakban szinte megismétli csak a Prédikátor szavait a természet hiábavaló körforgásáról (megváltoztatva némileg azok értelmét mert, „hitványságot” is emleget, még ha ez a szó az ő idejében más jelentést hordozott is, mint manapság), az idemásolt második versszakban aztán már kiterjeszti a tételt az emberiség egész történetére.

Ugy szállong a semmi benne,
mintha valaminek lenne
a pora...

A történet röpülése
Csak egy sóhajtas lengése;
Pára minden pompa s ék:
Egy ezred egy buborék.

Ugy szállong a semmi benne,
mint valami: a világ
a táguló űrben lengve
jövőjének nekivág;

József Attila az első versszak második felében fordul az emberi történelemhez. Igaz, ő a jövőről beszél, nem a múltról. Egy ravasz enjambement segítségével azonban ő sem mond erről mást, mint Kölcsey. Mert a „semmi” ugyan grammatikailag az éppen íródo versre vonatkozik, a hangzás azonban mégis arra kényszerít bennünket, hogy a világra gondoljunk. Amely táguló világ éppen úgy leng, mint Kölcsey röpülő története, a semmi pora pedig úgy szállong a versben, mint az idő buboréka.

A képet ebben a szakaszban József Attila a korszerű kozmológiából merítette. A következőben ezt aztán kissé részletesebben is kifejti.

Én a széken, az a földön
és a Föld a Nap alatt,
a naprendszer meg a börtön
csillagzatokkal halad.

Mert mozogjon avagy álljon
E parányi föld veled,

Tverdota⁷ tanulmányaiból tudjuk, hogy kozmológiai kérdésekkel mennyire alaposan foglalkozott a költő, olvasta Jeans, Eddington, sőt Einstein ismeretterjesztőnek szánt, de csöppet sem könnyen érthető könyveit („gemeinverständlich” – közérthetetlenül előadva, gúnyolódott Einstein a maga szövegén), még Bergsonig is eljutott. (Ahogyan más verseiben meg csillagászat és atomfizika jól megértett analógiája bukkan fel.⁸) Kölcsey is csillagászatról ír: a dilemma, amelynek megoldása éppoly hiábavaló, mint minden egyéb, amit a vers elősorol, a ptolemaioszi és a kopernikuszi rendszer közti választása. Nem is lehetett ez pusztán egy a sok hiábavalóság közül, a szépen emelke-

dő vers utolsó szakasza kezdődik ezzel a kérdéssel. Más dolog már, hogy József Attila természettudományos ismeretei nagyon modernnek, Kölcsey pedig egy akkor már évszázados kérdést emleget föl. Jó lenne tudni, hogy mennyire volt a csillagászat oktatása korszerű abban az időben Debrecenben. A kollégium múzeumi anyaga mindenesetre arra utal, hogy jól képzett természettudósok voltak a professzorok között.

A következő szakasz József Attilánál, a következő sorpár Kölcseynél ebben a fogalomkörben mozog, fejlődik.

Úr a lelkem. Az anyához,
a nagy Űrhöz szállna, fönn.
Mint léggömböt kosarához,
a testemhez kötözöm.

Lengjen fényben, vagy homályon
Hold és nap fejünk felett,

Az egyik költőnél a lélek száll a világegyetem felé, magával ragadva a testet. Mint a léggömb. Amelynek kosaráról szó nélkül is tudjuk, hogy leng. Akár a hold és a nap a másik költő versében.

Jöjj barátom, jöjj és nézz szét.
E világban dolgozol
s benned dolgozik a részvét.
Hiába hazudozol.

„Huszt”

A „*Költők és Kora*” ebben a versszakban olyan fogalmakat idéz meg, amelyek mindkét vers eddigi szóhasználatától elütnek. Figyelem, munka, együttérzés, őszinteség... ez a reformkor hangja. Talán éppen Kölcseyé pályája második szakaszában, mikor a *Huszt*-ot írta. Borbély Szilárd⁹ idézi egy Szemere Pálnak küldött levelét a vers írásának idejéből: „Az ifjúság, édes Palim, elszállott, s a férfiú ezer dolgokat fog tehetni és kiállhatni, amikre az ifjú nem bírt elég erővel.” Ezért – ezért is – ír Borbély a vers kapcsán világszemléleti fordulatról. A vers a fiatal kor eszményeiről, az eszmények kritikájáról és az eszmélkedő kiábrándultságáról szól. Innen a vers belső iróniája. A fordulatot egyébként az életrajz tényei is alátámasztják: hiszen a húszas évek második felére esett az, amit a költő közpályára lépésének szokás nevezni.

A *Vanitatum vanitas* megírása után Kölcseynek még tizenöt éve volt hátra az életéből, és biztosan többet is remélhetett. A „*Költők és Kora*” megírása után József Attilának már tizenöt hete sem volt hátra az életéből és biztosan nem remélhetett többet. A Kölcsey-vers egyoldalú, kiábrándult iróniáját a rákövetkező tevékeny életút, a keserű patriotizmus, a *Huszt*-tól a Zrínyi-versekig nyúló költői pálya egyenlíti ki. A vers egyoldalú, az életmű teljes.

József Attila tudta, hogy ilyen kiegyenlítésre neki sem ideje, sem ereje nincsen. A versben szállongó semmit magában a versben kellett megfellebbeznie,

hogy költemény és személyiség egyensúlya helyreálljon. A munkáról és részvetről szóló versszaknak a párja a java későbbi Kölcsey-versek.

Aki kardot von, kard által vész el – a bibliai ígére gondolnia kellett volna Kölcseynek. Ő egy bírálatában átírta Csokonai verseit; az ő versét meg Bajza írta át, mint azt Borbély könyvéből megtudtam. Azzal a fontos különbséggel, hogy a Csokonai-versek rosszabbak, a Kölcsey-vers meg jobb lett a korrigáló toll nyomán. Borbély szerint ugyanis a versnek három, egymástól jól megkülönböztethető rétege van: a szónoki (felszólító módú), a filozófiai (személytelen szerkezetű) és a példatár (szerkesztetlen). Bajza igazából a példatárat hagyta el a szövegből.

A vers ettől valóban jobbá vált, de egy fontos funkcióját elvesztette. Ezek a kihagyott szakaszok, amelyekre most csak egy-egy sor kíván emlékeztetni, azokat az olvasókat keresik, akikre számít a költő. Meghatározza azoknak a körét, akikhez szólni akar, akiknek a műveltségi anyagát alkalmasnak gondolta a vers megértésére. Egy baráti kör hívószavai ezek. Kollégiumot végzett megyei tisztviselők, antik auktorokon nevelkedett nemesemberek, művelt honoráciorok közül válogat ezzel a névsorral. Kölcsey bizonyára sokkal műveltebb volt annál, mint amit ez a példatár sugall. De egy nyelven akart beszélni a vers remélt olvasóival.

Nem való ez, nem is álom,
ugy nevezik, szublimálom
ösztönöm...

Plato s Aristoteles.
.....
Demosthén dörgő nyelvével
.....
Xenofon mézbeszédével
.....
Pindár égi szárnyalása
.....
Phidias amit farag
.....
A vég, melyet Sokrat ére
Catonak kihulló vére,

Ahogy József Attila is. Ő három sorra szorította össze a hívószavait. A pszichoanalízis idézett műszavára nagy szükség talán nincsen is a szövegben. De hát: álom, szublimálás, ösztön... erre csak felkapja a fejét az, akit olvasói közt szeretne látni. A baráti kör, akikkel beszélni akar. Tudjuk, hogy nem voltak valami számosan. De mind művelt polgár, többnek közülük hivatása a lélektan, a többi pedig még inkább intellektuális és társasági kötelességének érzi, hogy folyékonyan beszélje a freudi idiómát. Ez persze kizárást is jelent: másokra nem számít, most már, az út végén biztosan nem számít. „Csak az olvassa versemet...”

A halál nem hiábavaló, nem hiúság, nem is a semmi pora. Ellenkezőleg, ez az, ami mellett minden hiúságnak és semmiségnek látszik. Kölcsey holdfény és gyertyavilág mellett, rózsailatban érzi meg a végső fuvallatot.

Piros vérben áll a tarló
s ameddig a lanka nyúl,
kéken alvad. Sír az apró
gyenge gyep és lekonyúl.
Lágyan ülnek ki a boldog
halmokon a hullafoltok.

Holdvilág csak boldogságunk;
Füst a balsors, mely elszáll;
Gyertyaláng egész világunk;
Egy fúvallat a halál.
Vársz hírt s halhatatlanságot?
Illat az, mely tölt virágot,
És a rózsát, ha elhúll,
Még egy perccel éli túl.

József Attila szelíd napnyugta tájban hallgatja a füvek gyászát, látja megboldogulni és oszlásnak indulni a dombokat. A halál szót ő nem írja le. A kihűlő, színét váltó vér és az utolsó két sor rémületesen zenélő puhasága eligazít bennünket. Amihez hasonló, az *l* hangoknak köszönhető légyságot egy másik versből, éppen nem rémületesből, hanem nagyon is nyájásból, már régtől fogva ismerünk. Petőfi is őszi dombok között hallgatja a fák lehulló levelének lágy neszt.

Kölcsey még két versszakot fűz ezután a vershez, idéztünk is már ezekből néhány sort. Fontosakat. De a „Hát ne gondolj...” és „Mert...” szakaszkezdetek óhatatlanul tankölteménnyé teszik ezt a nagy verset.

József Attila nem tanít, búcsúzik. Ennyit szól: „Alkonyul.”

Köszönettel tartozom Tverdota Györgynek a szakirodalommal kapcsolatos tanácsaiért.

1 TVERDOTA György, „Mindenség a semmiségbe” = József Attila „Költőnk és Kora”, h. n., Magyar Helikon, 1980.

2 NÉMETH Andor, József Attila, Bp., Cserépfalvi, 1944.

3 VAS István, *Giusto-rubato* = József Attila „Költőnk és Kora”, h. n., Magyar Helikon, 1980.

4 SZERB Antal, *Kölcsey* = Uő, *Gondolatok a könyvtárban*, Bp., Révai, 1946.

5 HALÁSZ Gábor, *Kölcsey iróniája*, *Protestáns Szemle*, 1938, 451–454.

6 Z. KOVÁCS Zoltán, „»Vanitatum vanitas« maga is a humor”, Bp., Osiris, 2002.

7 TVERDOTA György, *József Attila költészetének kozmológiai vonatkozásai*, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1979/2, 398–422.

8 SCHILLER Róbert, *Az asztrológus és az űrhajós* = Uő, *Egy kultúra között*, Bp., Typotex, 2004.

9 BORBÉLY Szilárd, *A Vanitatum vanitas szövegvilágáról*, *Fehérgyarmat, A Kölcsey Társaság füzetek*, 1995.

„a század sötétlő sírja”

Egy vers Baka István *Sztyepan Pehotnij*-ciklusából: *Társbérleti éj*

A posztmodern irodalom alkotásai – talán kivétel nélkül – mind egy-egy jelentős, feltűnő, a mű értelmezéséhez, sőt, már olvasásához is kihagyhatatlan, megkerülhetetlen gesztusra épülnek. Közös e meghatározó gesztusokban, hogy vagy a mű alkotóját (szerzőjét, elbeszélőjét stb.), vagy a mű mibenlétét (szövegtípusát, műfaját, eredetét stb.) határozzák meg, tehát a mű létmódjával, szövegével, elbeszélőjével kapcsolatosak.

Baka István *Sztyepan Pehotnij testamentuma* című versciklusa is ilyen gesztusra épül. Aki e versekről beszél, aki elemzi őket, nem kerülheti ki annak a ténynek a leszögezését, hogy Baka István kötetbeli versei egy megalkotott, kitalált orosz-szovjet költő alkotásai, és hogy a költő egyszerre azonos is Baka Istvánnal, meg nem is. (A Pehotnij szó, ha nem is szabályos képzésű név, de mégis a *gyalogos*, *baka* jelentésű orosz név.) A beszélő egy költőileg megteremtett figura, és a versek olvasására-értelmezésére ennek tudása rányomja bélyegét. Ebből a gesztusból következik tehát egyrészt, hogy a kötet versei mind szerepversek, másrészt hogy egyszerre oroszok és magyarok, hogy mindkét kultúrából, irodalmi hagyományból és természetesen mindkét ország történeti tapasztalataiból táplálkoznak.

A posztmodern irodalom másik nagy jellemző gesztusa, hogy más művekre, szövegekre, alkotásokra hivatkozik. A *Sztyepan Pehotnij testamentuma* is ezt teszi: hivatkozik a teljes 19–20. századi orosz irodalomra, elsősorban a lírára, és nemcsak azokra a szerzőkre és művekre, akik és amelyek a magyar irodalmi köztudatban benne vannak (a *Bűn és bűnhődés*re és Puskinra, a *bronzlovásra* és Bulgakovra), hanem Hodoszevicsre és Arszenyij Tarkovszkijra, vagy Puskitól a *Téli út*, Mandelstamtól az *Álmatlanság* című – nálunk kevésbé ismert – versekre is.

Ám miközben a művek alapjául szolgáló posztmodern gesztust meg kell nevezni az értelmezéshez, pusztán annak rögzítése nem mond semmit magukról a művekről. Mert miközben annak tudása és bejelentése elkerülhetetlen, hogy a kötetben egy elképzelt kortárs költő, Sztyepan Pehotnij beszél, még nem értjük, mitől olyan varázslatosak azok a versek, amelyeket a kötetben olvashatunk, ettől még nem értjük e versek titkát. Vagyis valóban értelmezhetetlenek e szövegek anélkül, hogy föl ne fedeznénk a rájátszás, a hi-

vatkozás, a parafrázis, az allúzió ezernyi fajtáját, ám pusztán e hivatkozások megtalálása nem több egy rejtvény megfejtése okozta izgalomnál, a szövegek pedig – ha csak e hivatkozások gyűjteményeként olvassuk őket – ezektől még nem irodalmi műalkotások, és főleg nem remekművek, csak az irodalmi műveltség megmutatásának, csillogtatásának terepei. Az izgat tehát: ezen kerektek között mitől lett mind a kötet egésze, mind egy-egy verse remekmű.

Társbérleti éj

- 1 Kihűlt, mosogatólészürke éjben
Fekszem: kanál a dézsza fenekén;
Arcomra zsír tapad piszkosfehéren –
Bemocskol és elemelyít a fény;
- 5 S csak bámulom, az ablakra meredve,
Hab-felhők közt hogy úszik és forog
A porcelántányér-hold ellebegve;
Körötte dermedt zsírcsepp-csillagok.
- A közös konyhában csöpög a vízcsap, –
- 10 Fazékon koppan? fogolykobakon?
De elnyomja, ahogy magáról hírt ad:
Doni kozákmód hortyog szilajon
Subov, a Nagy Honvédó veteránja,
S kontráz az „afgán” unoka, Oleg.
- 15 Egyiknek jobb, a másiknak bal lába
Már túlvilági úton lépeget.
- Ivanovéknál ódon ingaóra
Kerek lapátjával komótosan
Meri a másodperceket s kidobja,
- 20 Gödör szélére hányja gondosan.
Ha éjszaka vizelhetnékje támad
Ivanovnak, s a klozettra kimegy,
Orra bukik, s nem sejtí, hogy a század
Sötétlő sirja nyílt előtte meg.
- 25 Annuska nénit végre ágyba dönti
A fáradtság – most álmában szalad
Piacra, feketézni, és kiönti
A drága napraforgóolajat.
Kerék visít, gurulnak jobbra-balra
- 30 A szétválasztott törzsek és fejek...
Annuska, tégy megint ikont a falra, –
Tán bűneid levezelelheted!

Mindenki alszik. Hol hanyatt, hol hasra
 Fekve csak én nem nyugszom el soha, –
 35 Így fordul át hol írásra, hol sasra
 Az orosz história garasa.
 Száz gramm kenyér vagy vodka – újraélem
 A háborús fejadag mámorát,
 S találgatom: kopott kanállal, vélem,
 40 Milyen levest merít az új világ.

Kihúlt, mosogatólészürke éjben
 Fekszem a dézsa síkos fenekén, –
 A zsíros fényt, mely rátapad, megérem,
 Hogy kéjesen lenyalogatom én;
 45 Ahogy kóborkutyanyelvét kinyújtva
 Lámapsavót a Néva lefetyel,
 S ha jóllakott sovány kosztjával, újra
 A régi gazda lábához hever.

A vers címe, a *Társbérleti éj* szerkezet majdhogynem magyartalan. A cím oroszul *Ноч в коммуналке*, magyarra – magyarosabban – így fordíthatnánk: *Éjszaka a társbérletben*. Az *éj* szó persze nem magyartalan, de régies, választékos, és inkább 19. századi, mint 20. századi íze van. Emelkedett, kissé elegáns, kissé különleges. Még nem idegen, de már nem is köznapi. A *társbérlet* szó mellett mindenképpen választékosnak tűnik. De nem is ezzel van a baj, hanem a másik szóval: *társbérleti*. A szó képzése erőltetett, s ha nagy nehezen tudunk is olyan hétköznapi mondatot mondani, amelyben ezt használnánk (társbérleti szerződés, társbérleti rendszer), azért zömmel idegennek éreznénk a társbérlet szó -i képzős melléknévi alakját: társbérleti szomszéd? társbérleti előszoba? társbérleti postaláda? – nem nagyon használjuk ezeket a kifejezéseket. Különösen szembeszökő a verscím idegensége, ha alatta olvassuk a könnyen magyarra fordítható orosz – a kvázi-eredeti, illetve Jurij Pavlovics Guszev fordításában a fordított – címet. *Éj a társbérletben / Éjszaka a társbérletben*: mindkettő könnyen adódna. Akkor miért a cím erőltetettsége, magyartalansága? Úgy vélem, a verscímnek ezt az alakját egy korábbi költemény, mégpedig egy magyar költemény indokolja, József Attila verse, a *Külvárosi éj*. A két cím nemcsak tartalmilag, de zeneileg is rokon: egy hosszú, négy szótagos jelzőből állnak (*külvárosi / társbérleti*) és egy rövid, egyszótagos alaptagból (*éj*). Az alaptag azonos, és ez hívja föl a figyelmet a két jelző rokonságára. A külváros és a társbérlet formailag egyaránt összetett szó, mindkettő egy-egy egy szótagos előtagból és egy-egy két szótagos utótagból állnak, s mindkettőhöz az -i melléknévképző kapcsolódik. Mindkét szó egy-egy modern és nagyvárosi fogalmat tartalmaz, s mindkettőhöz a szegénységet, a nyomort, az összezárttságot asszociáljuk.

A két verset rokonítja továbbá leíró technikájuk és a bennük megjelenő költői én hasonlósága. Tájvers mindkettő, olyan tájvers, amelyben kisebb életképszerű jelenetek mutatják be a tájhoz tartozó embert. Helyezzük egymás mellé a *Külvárosi éj* és a *Társbérleti éj* első négy sorát:

A mellékudvarból a fény
hálóját lassan emeli,
mint gödör a víz fenekén,
konyhánk már homállyal teli.

Kihűlt, mosogatólélszürke éjben
Fekszem: kanál a dézsa fenekén;
Arcomra zsír tapad piszkosfehéren –
Bemocskol és elmélyít a fény;

Rokon a két versindításban a fény képe, valamint a nedvesség és a mélység érzete. Alulról, mélyről indulunk: egy víz fenekén lévő gödörből, illetve egy mosogatódézsa fenekéről. Valami piszkos folyadék vesz körül, mosogatólé, illetve iszapos víz. A fény pedig lassan jelenik meg a képben: a fény mint hálászhaló jelenik meg József Attilánál, mint a mosogatóvízen átderengő, gusztustalan, piszkos fény Baka Istvánnál.

A *Külvárosi éj* meghatározó motívuma, a szöveg egységét létrehozó legfontosabb elem a víz és a nedvesség motívuma. Rokona ebben is a *Társbérleti éj*. A víz után mi következik még a *Külvárosi éj*ben? Olajos rongyok; nedvesség; csattogó vizek; a pocsolya, amiből a kóbor kutya lefetyel; aztán az éjjel árja, s rajta tutaj, bárka, vasladik; a nedvesség penészfoltjai; a nedves szél. A *Társbérleti éj*ben pedig? Az első versszakban a mosogatólé, majd a hab-felhők, s benne úszik a hold; a második versszakban csöpög a vízcsap; a harmadikban vizelni megy ki a szomszéd; a negyedikben napraforgóolaj, az ötödikben leves szerepel. A hatodik versszakban visszatérnek az első képei, a mosogatólélszürke éj, a zsíros fény, de kiegészül egy további képpel, a kóbor kutya által fölléfetyelt víz képével. Tegyük ismét mellé a *Külvárosi éj* egy részletét:

Ahogy kóborkutyanyelvét kinyújtva
Lámapsavót a Néva lefetyel,
S ha jóllakott sovány kosztjával, újra
A régi gazda lábához hever.

Akár a hűlt érc, merevek
a csattogó vizek.
Kóbor kutyaként jár a szél,
nagy, lógó nyelve vizet ér
és nyeli a vizet.

A két versben értelemszerűen megjelennek az éjszaka fényei, hangjai és alakjai. A fény motívumát József Attila végigviszi a versen: a mellékudvarbeli fény és homály képét a hold, a kötegben szálló holdsugár, a hold lágy fénye, a lidérces fény, a fényjel, a dinamók hűvös fénye követi, majd a kocsmák romlott fénye, a kocsmában szinte fuldokló lámpafény, végül a kohókban izzó szén fénye és füstje. Baka Istvánnál az elmélyítő fényhez a mosogatólé-képhez tartozó hab-felhők, porcelántányér-hold és zsírcsepp-csillagok kapcsolódnak, majd ezeket az utolsó versszakban a lámpáknak a Névában

visszatükröződő fénye helyettesíti, így kerülnek át a fények az égről a földre, fönről alulra.

Az éjszaka hangjai a *Külvárosi éj*ben a csöndből nőnek ki: a csönd, a sóhajlás után a hirtelen a csöndbe metsző vonatfüty következik, majd ismét halk hangokat hallunk: motyogást, sírást, a csattogó vizeket; aztán az utolsó előtti, himnikus versszakban a kovácsműhely hangjait halljuk. A *Társbérleti éj*ben a vízcsap csöpögése, a vízcseppek koppanása az első hang, később halljuk az alvók horkolását, az ingaóra ütéseit, majd Annuska néni álmában a villamos kerekeinek visítása hangzik fel.

Szerkezetileg rokonítja egymással a két verset, hogy a tájleírásban jelenetező módon, életképszerűen mutatja be a tájban megjelenő embereket. A *Külvárosi éj*ben az utcán egy rendőrt, egy munkást és egy illegális munkát végző kommunistát látunk, majd a kocsmában egy kocsmárost és egy részeg napszámost. A *Társbérleti éj* második versszakában két férfit látunk: a Nagy Honvédő háborúban jobb lábát elvesztett nagyapát, s az afgán háborúban a bal lábát otthagyo unokát. A harmadikban Ivanovékhoz, a negyedikben Annuska nénihez pillantunk be: Ivanov kibotorkál a közös vécére, Annuska nénit bűntudatos álmok nyomasztják alvás közben.

Az a világ, amely a két versben föltárul, tárgyaiban, valóságvonatkozásaiban, referencialitásában végképp a múlté. A huszadik század közepének proletárvilágát, úgy tűnik, végképp elfelejtettük. Szövőgyár, vasgyár, cementgyár, csavargyár talán még léteznek, de hogy ezek családok munkásgenerációinak életét határozzák meg, hogy ezek *visszhangzó családi kripták* legyenek, az már végképp a múlté. Meg kell már magyarázni, hogy a kommunisták valaha illegalitásban harcoltak a munkásság felszabadításáért, s hogy a forradalom sokaknak a nyomorúságos napszamoslét (mit is jelent: napszamos?) megszüntetését jelentette. Mi az az öntőműhely, ki a vasöntő, mi az az ércforma, az üllő, a kovácsműhelybeli szén? És eltűnt természetesen a hagyományos külváros, a városszéli proletárvilág, és csak nyomokban találunk munkáslakásokat, gyári lakótelepeket.

És magyarázni kell a század második felét a Baka-vershez, még a kilencvenes éveket is. Mit jelent nem vízcsap alatt, hanem mosogatódézsában mosogatni – ezt ma már egyre kevesebben tudják, még kevesebben tapasztalták meg. A mai diákoknak pedig már lábjegyzetelni kell a *Társbérleti éj* többi utalását is: hogy mi volt a Nagy Honvédő (teljes nevén a Nagy Honvédő Háború), kik voltak az orosz-szovjet veteránok, mit jelentett az afgán szó az oroszban a kilencvenes években, hogy mit jelentett áruval feketézni a piacon, hogy milyen volt a cári pénzen az írás és a sas, hogy mi az a háborús fejadag. És eltűnt természetesen a hagyományos társbérlet; mai ésszel nehéz elképzelni a leválasztott lakásoknak, az összeköltöztetett családoknak, a kényszerű társbérleteknek azt a furcsa, nyomasztó, egyszerre meghitt és egyszerre elvisel-

hetetlen légkörét, amely a külön lakószobák és közös konyhák, vécék-fürdőszobák és előszobák tereiben kialakult.

Tanulságosak azok a hasonlóságok és különbségek, amelyek a két vers lírai alanya, beszélője között megfigyelhetők. A *Külvárosi éj*ben csak a vers végén szólal meg a lírai alany, a szöveget mondó személy, a *Társbérleti éj*ben viszont azonnal a vers elején. A *Külvárosi éj* leíró, rapszódiaszerű első része objektív: egyetlen személyragtól eltekintve („konyhánk már homállyal teli”) nem jelenik meg benne sem a költő térbeli, sem szellemi pozíciója. Ám a himnusz-szerű utolsó előtti, és az ajánlásszerű utolsó versszakban hangsúlyos a beszélő jelenléte. A megszólaló először a vers tárgyául választott éjszakát szólítja meg („Szegények éje!”), majd a vers címzettjeinek választott szegényeket:

Az éj komoly, az éj nehéz.
Alszom hát én is, testvérek.
Ne üljön lelkünkre szenvedés.
Ne csípje testünket féreg.

A beszélő tehát a megszólítottakkal rokon, közülük való, testvér. A *Társbérleti éj* szövege a beszélő helyzetétől indul:

Kihűlt, mosogatólészürke éjben
Fekszem: kanál a dézsa fenekén;
Arcomra zsír tapad piszkosfehéren –
Bemocskol és elemelyíti a fény;
S csak bámulom, az ablakra meredve,
Hab-felhők közt hogy úszik és forog
A porcelántányér-hold ellebegve;
Körötte dermedt zsírcsepp-csillagok.

A lírai alany részese annak a képnek, amelyet bemutat, maga is a társbérlet egyik lakója, annyit lát és annyit mutat be, amennyit az egyik szobában hall, lát és amit ezekhez elképzel. Mert Subovéktól a horkolást hallja, Ivanovéktól az ajtónyitódást és Ivanov megbotlását, Annuskától a csendet – s mindehhez elképzei a két Subov amputált lábát, Ivanov botlásának értelmét, Annuska álmát. Maga is részese a társbérleti éj nyomorának: ott fekszik a mosogatólészürke éjben, őt magát is bemocskolja és elemelyíti a fény, azt látja, amit az ablakon át látni lehet.

Az ötödik versszakban ez a lírai én kilép a részlegességből, és magára veszi a közös nyomor átélésének, a közös múlt újraélésének feladatát. Miközben mindenki alszik, ő nem tud elaludni, helyette átéli azt az orosz történelmet, amelyet a társbérletbeli éjszaka metaforájával fejezett ki a vers:

Mindenki alszik. Hol hanyatt, hol hasra
 Fekve csak én nem nyugszom el soha, –
 Így fordul át hol írásra, hol sasra
 Az orosz história garasa.
 Száz gramm kenyér vagy vodka – újraélem
 A háborús fejadag mámorát,
 S találgatom: kopott kanállal, vélem,
 Milyen levest merít az új világ.

A huszadik századi orosz történelem három nagy korszaka jelenik meg ebben a versszakban, három képben: a cári Oroszország (a *garas* képében), a Szovjetunió (a *háborús fejadag mámor*a élményében), és a mai, kapitalizálódó Oroszország (az *új világ leve*se metaforájában).

Olyan ez a lírai én, mint a tizenkilencedik századi nagy orosz költőknél, első sorban Puskinnál: vagyok én, a költő, és vagytok ti, akiknek az élményeit magam is átélem, szenvedéseit magamra veszem. Én magam is ugyanazt élem át, mint ti, de nem pusztán az individuális élményeket és fájdalmakat, hanem a közös élményeket és fájdalmakat, a kollektívum közös tapasztalatait. Vagyis nemcsak a lírai én romantikus, hanem a közösség is: föltételezi a vers, hogy van egy közös – orosz vagy magyar – közösség, amelynek megvannak a maga közös hivatkozásai és tapasztalatai. Szövegtapasztalatként egyszerre épít a vers az orosz és a magyar irodalomra. Az orosz előzmény: a negyedik versszak Annuskája, aki Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényéből lépett át a versbe; és a magyar: a *Külvárosi éj*.¹ Történelmi tapasztalatként pedig a vers a huszadik századi orosz történelem ismeretére épít, és élményszerű befogadásához valószínűleg nem elég ismerni a szocializmus évtizedeinek történetét, de valahogy otthon kell lenni a társbérleti éjszakák és nappalok világában.

Csak hogy ez a feltételezett kapcsolat közösség és költő között megszakadt, a szellemi konszenzus megléte nem evidencia. Talán ma még valamennyire sajátja a magyar befogadóknak a szocializmus évtizedeinek ismerete, de egyre kevésbé lesz az. Ebből nem csak az következik, hogy tárgyi magyarázatokat fognak igényelni ezek a versek – így a *Társbérleti éj* is –, hanem egy ennél jóval mélyebb probléma is. Az, hogy úgy választ közösségi lírai alanyt a vers, hogy a közösség léte (és a költő kapcsolata vele) nem adott többé. Puskin beszél – de Puskin szellemi közege nélkül. Sztjepan Pehotnij a saját közegéhez beszél, annak a világnak az emberéhez, amelyben ő is, hallgatói is felnőttek és éltek – de ez a közeg megszűnt. Hol van az az élményközösség, amely evidens módon érti, hogy mit jelent a *Nagy Honvédő* vagy hogy *kerék visít, gurulnak jobbra-balra / A szétválasztott törzsek és fejek...*? Vagy, a *Külvárosi éj* párhuzamát fölhasználva: hol vannak azok a *testvérek*, akikhez a vers szólni tud?²

Egy közösség nevében és egy közösség tagjaként, a többiekért is szót emelő költő szerepe – igen, ez azért vélhetően akkor is érthető és átélhető lesz,

ha más költői szerepek kerülnek előtérbe, s ha a konkrét közösség és konkrét költő már a múlté. És éppígy átélhető lesz a vers zenéje és képi világa is. A verssorok hosszúak, komótosak, 11-es és 10-es sorok váltakoznak a nyolcsoros versszakokban. Párosrímek kötik össze őket, legfeljebb két, de gyakran csak egy szótagosak, olyan asszonáncok, amelyek lazán követik a beszédet, néha ragrímek is, de akkor sem feltűnőek. Csöndes és ismerős a verszene, nem hivalkodó, természetesen jambikus a sorok lejtése, egyik sor erősebben, másik gyengébben ritmizált, de annyira igazodik a jambus a beszédhez, annyira természetesnek hat, hogy nem is érdemes verslábakat keresni a sorokban. Kényelmes, csöndesen zenei ez a versforma, nem kell hangsúlyozni, mégis lehet hallani.

A vers két részből áll, amelyek egészen másként építkeznek. Az egyik rész mintegy átöleli a másodikat, keretbe foglalja azt: ez az első, ötödik és hatodik versszak, egy látomásos képsorozat az éjszakáról, benne az első és a hatodik versszak ismétlése tovább erősíti azt az érzésünket, hogy ez a vers kerete. A középrész, a második, harmadik és negyedik versszak életképek sorozata, mégpedig véletlenszerűségükben, esetlegességükben jellemző életképek sora; benne a negyedik versszak példája irodalmi eredetű (*A Mester és Margarita* Annuskája).

A metaforák egymásból nőnek ki és egymást építik tovább a nyitó képben: az éjszaka a mosogatólé (igaz, részleges metaforaként csak a mosogatólé színével, a szürkével azonosítja az éjszakát, de a továbbiakból kiderül, hogy teljes metaforát olvasunk). Majd a második kép ezt folytatja tovább: én magam vagyok az elmosatlan kanál ebben a mosogatólé-éjszakában. A felhők: a mosogatólé fölötti mosogatószer-habok, a hold: porcelántányér, a csillagok: zsírcseppek. Ennek a képsornak a variánsa vonul végig a záró, a hatodik versszakban. A mosogatólé szürke éjjelében először mint megnevezetlen tárgy fekszem én (lehet kanál is, mint az első versszakban, de nem szükségszerűen az), majd az én aktívvá válik: „a zsíros fényt [...] lenyalogatom”. Aktív cselekvővé válik a beszélő, emberré akár, de kap egy hasonlatot: olyan ez a zsírt nyalogató ember, mint a Néva folyó. Ám a Névának van egy végigvitt metaforája: egy sovány, kiéhezett, mindenbe belelefetyelő, végül a gazdája mellé, a gazda lábához leheveredő kutya képe. Vagyis több egymásból következő metafora (illetve hasonlat) épült egymásra: az éjszaka – a mosogatóvíz; az én – a mosatlan edény; a mocskot is lenyalogató ember – a Néva; végül az én és a Néva egyaránt a hűséges és mégis rosszul, sovány kosztot tartott kutya.

Baka István ezt írta: „Nekem a *metafora* maga a világ. Olyan, mint egy mag, amit elvetünk. Aztán fa lesz belőle vagy búzakaralász. Aztán pedig vers.” Íme a szemünk láttára nőtt egy metaforából (az éjszaka olyan szürke, mint a mosogatólé a mosogatódézsában) egy egész vers. Mert a vers többi része már ennek függvényében és következtében formálódott. Az ötödik versszak utolsó képe erre az alapképre épül: az új világ valamilyen levest merít, mégpedig

kopott kanállal. Az új világ levese metafora így részben előzménye lesz a hatodik versszakbeli mosogatás-képnek (a leves után el kell mosogatni), részint folytatása az első versszakbeli kanál-képnek, részint a vers végpontja, hiszen az új világ jövődimenziója után a hatodik versszak indítása megegyezik a vers kezdésével, vagyis visszatérünk az első időpillanathoz. Az ötödik versszak első képe függetlenül fejlődik az alapképtől. Az éjszakai álmatlan forgolódás hasonlatként áll a pénzérme mellett, amely viszont metaforája az orosz történelem fordulatainak. Ismét több áttétellel épülnek egymásba a képek.

A három életképi versszak három történet, amelyek első szinten a társbérleti éj példáiként szerepelnek, s amelyeket a képi világ értelmez és általánosít. Az egyik szobában két veterán katona lakik, egy fiatal és egy öreg, akik mindketten elvesztették a háborúban a lábukat.

Egyiknek jobb, a másiknak bal lába
Már túlvilági úton lépeget.

A képpel átléptünk a halálképek birodalmába. A következő versszak folytatja ezt a kép- és asszociáció-sort:

Ivanovéknál ódon ingaóra
Kerek lapátjával komótosan
Meri a másodperceket s kidobja,
Gödör szélére hányja gondosan.

A metafora képi síkján egy sírásót látunk, aki lassan, megbízhatóan, komótosan dolgozik, és ássa a sírt. A túlvilági út és a sírgödör után pedig a versszak két utolsó sorában megnyílik a sír:

Orra bukik, s nem sejti, hogy a század
Sötétlő sírja nyílt előtte meg.

A leírás elemei az esetleges valóság darabjai: az amputált láb, az ingaóra, a küszöb; a metaforasorban viszont egy hatalmas halál-víziót kapunk. Ezt a halál-képsort folytatja a negyedik versszak, igaz, erős utalással az irodalmi előképre, *A Mester és Margarita* első és harmadik fejezetére:

Kerék visít, gurulnak jobbra-balra
A szétválasztott törzsek és fejek...

A sírgödör után látjuk a hullát is, az elvágott törzset és fejet. A versbeli többes szám (törzsek és fejek) vagy az álom megsokszorozó mechanizmusára vonatkozik (hogy Annuska álmában többször is újra látja a szétvágott törzset és

fejet), vagy arra, hogy a kép már a konkrét bulgakovi történetből átkerült a halál képsorába, s így a *túlvilági útnak*, a *gödörnek* és a *század sírjának* a sok halál, a sok hulla a logikus folytatása.

A *Társbérleti éj*: a huszadik század vége felől megfogalmazott vízió az egész évszázadról. Véleményünk szerint átélhető még akkor is, ha a társbérletek világa már a múlté. De a társbérleti jelző általánosabb jelentést kap: egy egész korszak jelzőjévé válik. S így a vers beszámol egy világról, amelyet – szeretünk vagy nem szeretünk, ismertük vagy nem ismertük – az emberiség átélt. Az igazi irodalom pedig mindig ezt teszi: átélhetően beszámol azokról a tapasztalatokról, amelyeket mi emberek a történelem során megszereztünk.

1 Nem bizonyítható, de vélhető, hogy Baka István szeme előtt ott lebegett a huszadik századi magyar irodalom két másik jelentős virrasztó, éjjeli verse is, Kosztolányi

Dezső és Radnóti Miklós alkotásai. Most a két versnek azokat a részeit idézem, amelyeket a *Társbérleti éj*hez legközelebb állónak vélek:

Kosztolányi Dezső: *Hajnali részegség* (részlet)

Az emberek feldöntve és vakon,
vízszintesen feküsznek,
s megforduló szemük kacsintva néz szét
ködébe csalfán csillogó eszüknek,
mert a mindennapos agyvérzségénység
borult reájuk.
Melletjük a cipőjük, a ruhájuk,
s ők a szobába zárva, mint dobozba,
melyet ébren szépítnek álmodozva,
de – mondhatom – ha így reá meredhetsz,
minden lakás olyan, akár a ketrec.

Radnóti Miklós: *Hetedik ecloga* (részlet)

Alszik a tábor, látod-e drága, suhognak az álmok,
horkan a felriadó, megfordul a szűk helyen és már
ujra elalszik s fénylik az arca. Csak én ülök ébren,
féligszátt cigarettát érzek a számban a csókod
íze helyett és nem jön az álom, az enyhétadó, mert
nem tudok én már meghalni se, élni se nélküled immár.

2 Persze azt is tapasztaltuk, hogy minden jelentős költészet tovább él azoknál a konkrét körülményeknél és vonatkozásoknál, amelyekből született. Nem áldozunk ma már, mint Antigoné, nem ismerjük a Dante által hi-
vatkozott különféle pártarcosokat, nem jár-

tuk meg Szibériát, mint Raszkolnyikov, nem láttuk a német–francia háborúban meggyalázott Párizst, mint Rimbaud, és nem éltük át március tizenötödike eufóriáját. Mégis, értjük, amiről az *Antigoné*, az *Isteni Színjáték*, a *Bűn és bűnhődés*, *A párizsi orgia* vagy a *Nemzeti*

dal szólnak. Illetve érteni véljük, vagy értünk belőlük valamit, legfeljebb mást, vélhetően kevesebbet, mint a kortársak, s más történelmi tapasztalatok birtokában talán többet is. Ha Baka István költészete érvényes, jelentős költészetként megmarad, akkor vélhetően minden versolvasó el fog képzelni valamiféle lakást annak alapján, amit ebben a versben olvas – még ha mást is, mint amilyen egy az 1950-es években létrejött szovjet társbérlet volt az 1990-es években, s ha elképzel valamiféle lakóteret,

nekünk, vagyis azoknak, akik még láttunk ilyent, nem szabad megsértődnünk, ha mást képzel el. Vagy nem fogja tudni a jövő versolvasója, mit jelentett a Nagy Honvédő Háború az orosz és szovjet embereknek, mi történt Afganisztánban, vagy hogyan feketéztek az emberek a hiánygazdaság évtizedei alatt. De azt véljük, hogy a vers zenéje, képei, élményszerűsége mégis csak egy teljes világ átélésének élményét ajándékozzák majd annak is, aki a vers valóságvonatkozásait nem ismeri.

Milyen az igazi kritikai kiadás?

József Attila Összes versei I–III.

József Attila verseinek új, Stoll Béla szerkesztette kritikai kiadása szerencsésen tér el a megszokottól, sablonostól. Következésképp a recenzió is erre törekszik. Az előző, ugyan-csak Stoll Béla által összeállított kritikai kiadás éppen húsz éve, 1985-ben jelent meg, és váltotta fel az ötvenes években megjelent, Szabolcsi Miklós és Waldapfel József által összeállított – néhány évvel az első kiadás után bővített formában – két kötetet.

A két Stoll Béla munkálta kiadás legrokonoszelesebb sajátja az olvasóbarát szerkesztés. Ez a tendencia már az 1985-ös kiadást is jellemezte: a versváltozatok nem a kötetek végén, hanem közvetlenül a főszöveg alatt kaptak helyet: nem kellett állandóan a kötetek végére lapozgatnunk. Az olvasóbarát szándék fokozottan érvényesül az új kiadásban: a szerkesztő komolyan vette a bíráló észrevételeket (ritka erény!). Egyes versek korábbi változatait igen nehézkesen lehetett rekonstruálni a lapalji jegyzetektől; ezek most önálló versként szerepelnek, mégpedig egymás mellett, a kötet páros, illetve páratlan oldalán. (Ilyen például az *Ars poetica*, amely eredetileg önmegszólító vers volt, és ilyen, többek közt, a *Kész a leltár*, a *Kései sirató*.) Egy változat arra (is) jó, hogy „belevilágítsunk vele egy alkotó költő vegykonyhájába” (Kosztolányi).

Két olyan, az előző kiadás bírálatát megszívlelő változtatást említenék, ami nemcsak az előző kiadás gyakorlatától, hanem mind a kritikai, mind a népszerű kiadások gyakorlatától eltér. Úgy is mondhatnám: újít. És ezt az újítást más költők más kiadásai is megszívlelhetnék. Az egyik: Stoll nem a naptári évek alapján, hanem a valós kronológia szerint csoportosítja a verseket: „Az általam adott korszakhatárok – írja jegyzetei bevezetőjében – nem poétikaiak, hanem életrajziak.” Így talán József Attila költészete – belső – logikája is inkább ki-derülhet. Hogy ez mire jó? Arra, például, hogy az olvasó ne képzeljen egy valójában nem létező cezúrát egy-egy év között; ne gondolja, hogy a költő – mondjuk – januárban már egészen másfajta verseket ír, mint az előző év decemberében. (Vonatkozik ez az iskolai oktatásra, de – mutatis mutandis – nem csupán arra.) Például nem 1929 és 1930 között, hanem – megokoltan – az 1929 áprilisától 1930 augusztusáig, majd pedig az 1930 szeptemberétől 1932 októberéig írt versek között érez (nem csak érez: bizonyít is) különbséget, egy-fajta cezúrát.

A probléma természetesen összetettebb. Az időrendbe sorolás óhatatlanul megbolygatja a költő által összeállított ciklusokat, köteteket. Stoll kiadása ezen úgy segít, hogy jegyzeteiben felsorolja az egy-egy kötetben megjelent versek címeit. Sőt. Még a költő meg nem valósult ciklus-, illetve kötetterveit is részletezi. Valamit talán az is segítene, ha a költő minden egyes kötete fakszimilében, egybekötve megjelenne. Hátha ez sem csak utópia! (Csak zárójelben jegyzem meg: még a József Attiláénál is nehezebben képzelhető el Ady összes versének csupán szigorú kronológiába rendezett kiadása.)

Az utolsó két verscsoport: 1937. augusztus–október (a Siesta szanatóriumban írt versek) és november (a Balatonszárszón írt, legutolsó versek).

És itt egy pillanatra meg is állnánk. Nem akármilyen változtatást láthat az olvasó: az új kiadás jegyzetei szerint nem az (ez idáig annak tartott) *Íme, hát megeltem hazámat* a költő utolsó verse, hanem a *Szól a telefon...* kezdetű. Stoll e helyütt nem mást korrigál, hanem saját magát (erre sem igazán ismerünk sok példát). Át is adnám a szót a szerkesztőnek. „Előző kiadásomban ezt a verset elrejtettem az 1937. ápr. 6-án írt *Meghalt Juhász Gyula* jegyzetei közé. Pedig az 1937. december 3-án írt nyolc sor nem pusztán változata a Juhász Gyula-búcsúztató első nyolc sorának, hanem önálló műalkotás. A két szöveg közötti különbségek igen jelentősek. A szonettből kétszakaszos vers lett. Értelemszerűen elmaradt a cím, és a szonett két, Juhász Gyulára utaló hármasa. A 8. sor *lám* szavát [...] József Attila *most*-ra változtatta, 'a legközelebbi jövőben'; 'azonnal', 'tűstént', 'ezután' értelemben. Igen fontos különbség, hogy az egyik vers Juhász Gyula »sírirat«-a, a másik saját magáé. Ez a nyolc sor tehát nem másolat, hanem eredeti vers, József Attila utolsó verse.”

Elképzelhető, hogy ezt a (nem is annyira jelentéktelen) változtatást legalább olyan nehezen fogja tudni „lenyelni”, „megemészteni” a megszokotthoz ragaszkodó olvasó (netán irodalomtörténész), mint a fentebb említett, a naptári évek szerinti mechanikus bontás megváltoztatását. A filológiát alábecsülők szembesülhetnek – itt is – azzal a (fentebbiekben is bizonyított) ténnyel, hogy az bizony, *horribile dictu*, akár a vers értelmezését is módosíthatja.

Egy másik – nem is kisebb horderejű – újdonsága az új kiadásnak, hogy a töredékeket is a versek közé sorolja Stoll. Ami annál inkább indokolt, mivel sok-sok József Attila-„töredéket” befejezett egészként értelmezhet az olvasó.

Egy sokak által idézett példa: „Irgalom, édesanyám, jaj mama, nézd, kész ez a vers is”. Vagyis maga a költő utal verse befejezettségére. (Stoll idézi a vers egyik értelmezését, és hozzáfűzi: „Az analógia még frappánsabb lenne, ha igazam lenne, és József Attila e sorában az anyjától kapott nagy verés emléke is élne.”) Megjegyzéséből az is kiderül, hogy a filológusnak is lehetnek ötletei, és azokat (akár némi önironiával is) közölheti.

A versek számát e kiadásban az is növeli, hogy egyes – rögtönzésnek, alkalmi versnek minősített – költemények (végre!) joggal foglalhatták el helyüket az „igaziak” sorában. Ilyen például a *Párizsi anxiz*, mely mindössze azért lett rögtönzésnek minősítve, mert a költő egy levelének a borítékjára – és nem belülről – írta. Maradt azért rögtönzés, alkalmi vers az új kritikai kiadásban is; ezek a harmadik kötetben kaptak helyet, a jegyzetek előtt.

Izgalmas krimis is találhat az olvasó. A szerkesztő Sherlock Holmesként, Poirot-ként követi nyomom számos érdekes – és értékes – verskézirat valós sorsát, provenienciáját. Milyen (nem biztos, hogy egyenes) úton kerülhettek végül is egy bizonyos gyűjtő tulajdonába? Ugyanakkor eme szenvedélyes gyűjtő közreműködése nélkül nem egészen biztos, hogy ezek a kéziratok felbukkantak volna, illetve kiadásukra sor kerülhetett volna.

A jegyzetek nagyon is különböznek az előző kiadáséitól. Mennyiségileg is, minőségileg is. A kritikai kiadások esetében a mennyiség nemigen csap át minőségbe: gondoljunk csak azokra a kiadásokra – Stoll is megemlíti néhányat –, ahol (sokkal!) több helyet foglalnak el a jegyzetek, mint maguk a versek. Nem is mindig tudni, a jegyzetek vannak a versekért, vagy fordítva netán... Nem editio maior ugyan – József Attila verseinek esetében ma még nem is igen tudnánk ilyet elképzelni –, de az apparátus nem csupán a keletkezés (néha csak vélt) helyét és idejét adja meg (mint nagyjából az első Stoll-kiadás), hanem az adott vers kimutatható forrásait, átvételeit, szövegpárhuzamait is. „Szómagyarázatokra csak ki-

vételesen vállalkozom” – írja. Szempontjai méltányolhatók, de talán nem is itt, hanem a népszerű kiadásokban ma már nem ártana egyes szavak, illetve egyes kifejezések magyarázata. Csupán pár példa: „alkóv” (*Iszonyat*), „kapszli” (*Mondd, mit érlel*), „ampa” (*Kész a leltár*), „kartell” (*Hazám*), „kübli” (*Lebukott*), illetve „a munkabér, a munkaerő ára” (*Munkások*). A vers jegyzeteiben található ugyan utalás a marxi frazeológiára, de nem derül ki, hogy az a vers melyik helyén, soraiban található.

Legnagyobb, egészében fel nem becsülhető teljesítmény a versek lehetséges forrásaira való utalás. Babits, Kosztolányi – és nem utolsósorban – Kassák és mások sorai, valamint igen sok népdal szerepel a jegyzetekben. Ezek a források többségükben valóban források: a szerkesztő kivételesen gazdag irodalmi ismereteiről, a (ma már könyvtárnyi) József Attila-irodalom teljes, kimerítő tudásáról, értékeléséről, illetve – fontos! – biztosnak nevezhető versérzékéről tanúskodnak. Vitára is van természetesen lehetőség. Helyenként esetleg utalni lehetett volna – nem könnyű! – a kapcsolat kontakt, illetve tipológiai jellegére. Külön említést érdemelnek a népköltészeti átvételek. Kiviláglik, hogy József Attila mennyire otthonos volt a folklórban, valamint az is, hogy Stoll mennyire otthonos benne.

A tengernyi párhuzamban akadnak olyanok is, melyek kételyt ébresztenek. Ezeket azért sem sorolom, mert hátha kiderül, hogy mégis Stollnak van igaza. Maradjunk annyiban, hogy az ízlés szuverenitása a filológus szerkesztőt is – no meg a recenzenst is – megilleti.

Étalonnak nevezhető ez a kritikai kiadás: ha nem feltétlen másolása is, de számos szempontjának átvétele hasznosítható más, huszadik (ma már múlt) századi költők verseinek kiadása során.

És amiért leginkább szerethető: a szigorúan tudományos szempontok mesterei – és ugyanakkor könnyed – ötvözése az olvashatósággal. Nem csupán a kutató (bár a kutató is lehet éppenséggel olvasó), hanem a versszerető olvasó elvárásainak következetes figyelembevételével. Érdekesítő olvasmány is ez a kiadás: több helyütt derűvel, attikai sóval fűszerezve. „Remekmű ez, barátom” – idézi a szerkesztő József Attila levelét Nagy Lajoshoz, a *Kiskunhalomot* méltatva. Ami talán egy kritikai kiadásról is elmondható.

(I. kötet: 1916–1927, II. kötet: 1927–1937, III. kötet: *Rögtönzések, tréfák, személyes érdekű apróságok. Jegyzetek*. Kritikai kiadás, közléteszi Stoll Béla, Budapest, Balassi Kiadó, 2005, 546+555+327 lap, 6600 Ft.)

SZŐKE GYÖRGY

Bókay Antal: *József Attila poétikái*

József Attila költői életművének befogadástörténete – melyet hosszú időn át a kultusz-, kór-, párt-, kiadás-, illetve eszmetörténeti érdeklődés határozott meg – az 1990-es években új, a korábbiakhoz viszonyítva immanensnek nevezhető szempontokkal gazdagodott. Jóllehet a recepciótörténet leghatékonyabb poétikai modelljeit kidolgozó Németh G. Béla tanulmányai¹ a Szabolcsi-féle – élet- és pályarajzot egységben láttató – nagymonográfiával párhuzamosan láttak napvilágot, „ellen-ideologikus” beszédmódja csak évtizedek múlva talált követőkre. A hangsúlyáthelyeződés, melyet a poétikai-retorikai, líratörténeti és -elméleti kérdésirányok megformálódása hozott, olyan meghatározó költészettani problémákra irányította rá a figyelmet, mint a költői hang, a személyesség, a megszólalás-megszólítás alakzatai, az allegória és a költői kép kapcsolata, vagy éppen a szöveg anyagszerűségét érzékelhetővé tevő mediális transzformáció kódjai.² E poétikai szemszögű újraolvasási irány képviselője Bókay Antal is, aki új könyvében a József Attila-életmű tagolásának-tagolhatóságának egy, az eddig ismertektől eltérő modelljét dolgozta ki.

Könyvének „szubjektív bevezetőjében” a szerző visszatekint kutatói pályájának kezdetére, s jelenlegi elméleti pozíciójának kijelölése érdekében számot vet egykori világgép-alapú, illetve az irodalomtudományi és a pszichológiai aspektust ötvöző József Attila-olvasataival. Kérdésfeltevései jó húsz év elteltével szükségszerűen megváltoztak, s e „retorikai megalapozottságban gazdag életművet” (9.) már egészen új és „tiszán poétikai” szempontok alapján véli megközelíthetőnek. Az angol nyelvű tárgyas (elsősorban T. S. Eliot) és vallomásos költészet („confessional poetry”) felől, valamint az amerikai irodalomtudományi dekonstrukció (Paul de Man) olvasási stratégiáinak ismeretében újraértelmezett korpusz négy (esetleg öt) beszédmódot, nyelvi önteremtő stratégiát foglal magába. Ezek sorrendben: a szimbolikus, a metonimikus-avantgárd, a tárgyas, a vallomásos és a – *Szabad-ötletek jegyzékéből* ismert „önállósuló beszéd”, a korban idegennek és folytathatatatlannak tűnő – „testpoétika”. E költői diszkurzusok kidolgozása, majd érvénytelenítése, illetve egy másik, újjal való helyettesítése dialektikus módon „poétikai sorstörténete” áll össze, melynek felfejtése minden esetben szövegközpontú műértelmezések útján történik.

A modernség lírai beszédmódjait tárgyaló történeti bevezetőben többek között a nyelvi- nek az interioritás megragadásában betöltött növekvő szerepéről, a bensőség létrehozásának (imagináció) képiségen, illetve tárgyiságon alapuló retorikai eljárásairól, valamint a modernség korai és kései szakaszának eltérő, metaforikus és metonimikus szerkezetű személynépfogásáról esik szó. A könyv további négy fejezete József Attila poétikai stratégiáit azok felépülésének és felbomlásának sorrendjében, ám eltérő hangsúlyokkal tárgyalja.

A bevezetést követő első rész (*Kialakulás – a szimbolisztikus beszédmódtól a tárgyiasságig*), melynek vázlata már ismert volt az olvasók előtt,³ a szimbolisztikus és az avantgárd líra- nyelv eljárásmodjait egy fejezeten belül mutatja be. E kétféle beszédmodellt – a többi stratégiától eltérően – nem annyira a versek értelmező megközelítése által, mint inkább közvetetten, az 1930–1931 között írt Babits- és Kassák-tanulmányok elvi hozadékaként tematizálja a szerző. Ennek oka, hogy Bókay gondolatmenetének íve a tárgyas költészet stádiumát állítja a vizsgálódás centrumába, az egyéb poétikák mind valamiképpen ehhez viszonyítva, a tárgyiasság alapelveit (például rendmetafizika) építő vagy érvénytelenítő beszédlehetőségekként jelennek meg. Bókay szerint az „apafigurák” ledöntésére indított, éles kritikai hangvételt megütő József Attila-i ellenakciók a versátírás radikális gesztusá-

val, destruktív módon képeznek meg egy új, a költő által „konstruktivistának” nevezett látásmódot, melynek nyelvi sajátossága, hogy a versben kidolgozott tárgysor az adott világ dolgainak metonímiájára, egymásmellettségére épül, s ahelyett, hogy valamilyen rejtett, metaforikus-szimbolikus lényegiségre utalna, arra készíti olvasóját, hogy téma és mondanivaló homológiáját maga teremtsen meg. A *Klárások* interpretációja rendkívül meggyőző, eltekintve talán attól a tényről – amely egyébiránt a teljes könyv szemléletmódját áthatja –, hogy a szerző poétikai megközelítéseiből következetesen „kifelejt” a verstani olvasatot. Jóllehet a könyv témáját tisztázó elvi deklaráció, miszerint „a költő által választott poétikai stratégia, beszédmód nem csupán a *sajátos lírai forma megoldásainak* halmaza, hanem egyben a szubjektum nyelvi önteremtő konstrukciója is” (11., kiem. O. S.) – még arra enged következtetni, hogy a figuralitás performatív és materiális elemei mellett a *versforma* és a ritmusviszonyok szemantikája is említést nyer majd, a műelemző passzusok sehol sem igazolnak egy efféle várakozást. Kivételt ez alól talán csak az a néhány, párszavas megjegyzés képez, amelyben a szerző egyes rövidebb versek rímszerkezeti sajátosságaira reflektál (58., 140., 186., 194.).

A *tárgypoétika* (második rész) kiteljesedésének csúcsteljesítményeként Bókay Antal három olyan vers(részlet)et (*Téli éjszaka*, *A hetedik* és az *Eszmélet* XII. szakasza) vizsgál, melyek széles körű recepcióját korábban ő maga is gazdagította már. A *Téli éjszaka* három nagyobb egységre épülő narratív logikájához háromféle retorikai stratégiát társít a szerző, melyek egyszersmind nyelvileg konstruálják a „lét mélyét” célzó látás (megismerés) lehetőségeit. Az aposztrofikus önteremtésben létrejövő szubjektum átértelmezi az én tárgyaságának pozitívista elképzelését, és a szelf (személyén) önismereti és önfelbontó létmódját hangsúlyozza. A világ személytelen ábrázolásának, illetve a késő modern versszubjektum pontosabb karakterizálásának érdekében Bókay a wittgensteini *Darstellung*-fogalomra és a *Tractatus*ban körvonalazott *filozófiai én* meghatározására utal. A *hetedik* című vers mint a szelf legtisztább megfogalmazása recepciós szempontból is érdekes darabja az életmű tárgyas szakaszának. A kortársak idegenkedése és a kutatók gyökeresen eltérő értelmezései egyaránt alátámasztják azt a gyanút, miszerint a vers látszólagos rendje mögött bonyolult kihívás rejlik, melynek elfogadásakor a szerző egy „örökzöld” Németh G. Béla-tanulmánnyal kerül szükségszerű dialógusba.⁴ A „hetedik” értelmének pontosítására tett kísérlet a képek modern szimbólum helyett modern allegóriaként való elfogadására tesz ajánlatot, s így az alakzat temporalizált, olvasatfüggő jellegét „kihasználva” a korábbiaknál is tágasabb interpretációs mezőt jelöl ki a befogadók számára. Az *Eszmélet* XII. szakaszának soron következő vizsgálata *A hetedik*hez hasonló allegorikus olvasatot implikál. A vers egészére jellemző „egységesíthetetlen szólamképlet”,⁵ a beszédmodok (egyes szám első, illetve harmadik személy, önmegszólítás) folytonos váltakozása után az utolsó szakasz a „kihallgatott költői monológ” pozícióját érvényesíti. A kezdetben hangsúlyozottan stabil nézőpont versvégi szóródásának („s én állok minden fülke-fényben”), a szelf megbomlásának magyarázatát a „Vasútnál lakom” allegorikus – Heidegger poieszisz jellegű lakozás-fogalmával kibővített – értelmezése teszi teljessé. Az én stabilizálhatatlanságát artikuláló *Eszmélet*-típusú beszédszerkezet Bókay Antal meglátása szerint nem volt folytatható; „a személyes megértett ontológiai pozíciójára más költői magyarázatokat, megfontolásokat kellett találni”. (145.)

Erre szolgál például a kései költészet vallomásos fordulata, melyet a szerző *A belső tárgy költészete* címmel a könyv harmadik részében foglal össze. Bókay itt a vallomásos modellek koncepcióját feldolgozó, közelmúltban megjelent publikációját⁶ egy korábbi, versértelmező

tanulmányával⁷ egészíti ki, minek következtében az „anyamodell” már nemcsak a Mama-versekre, de az utolsó évek szerelmi tematikájú költészetére is kiterjed. A vallomások poétikai beszédmódban fontos szerephez jut a patológus énrész, melynek maga előidézte inkoherenciája a beszéd allegorikus-metonimikus eljárásaival ábrázolható. Bár a konfesszionális költészet meghatározó témája a privát történet (a tényleges élettörténet konstrukciós és dekonstrukciós folyamataiban realizálódó tárgyiasságokból kiépülő vers), a szerző ismét leszögezi, hogy értelmezései poétikai szempontokat követnek, vagyis mind az életrajzi, mind a pszichológiai olvasatokat kerülni igyekeznek. „Az élet ugyanis poétikai formációvá válik, nemcsak megesik, hanem megköltik, megköltődik” (150.), vagyis önéletrajzzá (arcadássá) válik. A prózai, lírai és pszichoanalitikus önéletrajztípusok közül Bókay Antal részletesen csak a harmadik típusba tartozó *Szabad-ötletek jegyzékével* foglalkozik majd (könyvének záró részében), ám előtte a gyermeki szelfkép – anyamodellben való, öngyógyító szándékkal áthatott – újrairásának, József Attila *Az a szép, régi asszony* című versének interpretációját olvashatjuk. Ezt követi a „melankolikus modalitású” (190.) *Kései sirató* értelmezése, melynek alapvetése szerint a vers az abszolútnak hitt anya–gyermek kapcsolat félreértett vágyon alapuló relatív voltát inszenzírozza. A beteljesedés örök hiányának poétikája elfedő, öncsaló retorizáltsághoz vezet, ahol az aposztrófia egyszersmind epitáfium (sír felirat) is, vagyis a megszólítás nemcsak a Másik létét, de annak hiányát is jelzi. Bókay Antal az interpretáció végén egy, a vers kéziratlapjának hátoldalán olvasható „magányos mondatra” hívja fel a figyelmet: „én nem emlékezem és nem felejték” (188.). Több szempontból is termékeny lehetne, ha a szerző a mondat kontextusát, az *Azt mondják* című 1936-os József Attila-verset is bevonná a *Kései sirató* értelmezésébe. Az igaz tudás (episztémé) helyett csatlóka véleménnyel (doxa) megtévesztett személy ebben a versben már reflektálja saját becsapottságát (négyyszer hangzik el a közvélekedésre utaló „azt mondják,…” szókapcsolat), sőt a *Kései sirató* „létfelédtségét” (187.) palástoló, retorizáló beszélőjével szemben a halálhoz való viszony kidolgozása is megkezdődik: „azt mondják, hogy meghalok. / De anynyi mindenfelét hall az ember, / hogy erre csak hallgatok.” Ezenkívül az idézett sorokban megjelenik a Bókay által az *Eszmélet* utolsó szakaszában tematizált csendpoétika, hiszen az *Azt mondják* – hasonlóan az *Eszmélethez* – szintén a „hallgatok” szóval zárul. A megértésre felszólító elnémulás a belső tér megnyitásával azonos, de ahogy a szerző egy másik helyen felhívja erre a figyelmet: „a csend [...] csak a felnőtt lehetősége [...]”. Minden felnőttiség alapvető kérdése: tudok-e a csendben tartózkodni” (169.), tudok-e hallgatni. Az *Azt mondják* című vers a „halálhoz viszonyuló lét” fogalmán keresztül a gyermeki szelfkép meghaladásaként, illetve a testpoétikának nevezett József Attila-i beszédmód és a kései költészet öngyilkosság-retorikájának előzményeként is felfogható lenne.

A könyv befejező része a *Szabad-ötletek jegyzékével* foglalkozik, melynek műfaji tisztázatlansága (napló, vallomás, versek nyersanyaga, kórányag, esetleg szürrealista szabad vers) befogadói zavarok forrásává vált. A Bókay Antal által adott definíció szűkítése nem architektonikus jellegű, szerinte a szöveg „az egyén tragikusan összeinte játéka az önismeret önszervező történetiségének veszélyes mélységével”. (207.) Az allegorikus jellegű, asszociatív módon egymásra következő fantázia-eseményeket tartalmazó önismereti narratíva újszerű léttapasztalatának kifejeződéseként a szerző a következő mondatot idézi a *Szabad-ötletek jegyzékéből*: „a verseim nem én vagyok: az vagyok, amit itt írok” (213.). A mondat, mely Bókay szerint „személy és szöveg szétszakadtságát, totalizálhatatlanságát” (7.) jelzi, meglátásom szerint egy érdekes poétikai ellentmondást foglal magába. Ha ugyanis kitesszük a könyv 213. oldalán szereplő idézetből sajtóhiba miatt hiányzó második személyes név-

mást, és a kéziratnak vagy a teljes és pontos kiadásnak⁸ megfelelően az „írok” szót rövid i-vel, „írok”-ként írjuk, majd ezekkel a módosításokkal újraolvassuk a József Attila által papírra vetett eredeti mondatot („a verseim nem én vagyok: az vagyok én, amit itt írok”), hallhatóvá válik, hogy e szövegrész meglehetősen szabályos ritmusképlettel bír (U – I U – I U – I U – II – UU I – UU I – UU). A versminimum kritériumainak eleget tevő, sormetszettel elválasztott négyes jambusi és hármás daktilusi félsor, vagyis, amit a költő „itt ír”, s amivel a második félsorban magát azonosítja („az vagyok én, amit itt írok”) – vers. A paradox állítás pedig, melyben egyszerre hangsúlyozódik én és mű különbsége, illetve azonossága, egyfajta „szkizoid” poétikaként volna affirmálható.

Összegzésként elmondható, hogy Bókay Antal könyve, mely több mint húszéves kutatói munkájának szintézise, új megvilágításba helyezi a költő életművét, és – a borítón szereplő, nemrég előkerült fényképhez hasonlóan – egy más, eddig ismeretlen József Attila-arcot tár elénk. A poétikai sorstörténet elbeszélése izgalmas, jól követhető, meggyőzően argumentált, túlmagyarázásoktól és elméleti ballasztoktól mentes, s „narrátorát” végig a megértés szándéka vezeti. Jóllehet a költői oeuvre jelentősebb darabjait választja interpretációi tárgyául, koherens szempontrendszerének köszönhetően minden alkalommal sikerül újat mondania az egyes versekről. A szerző olvasási stratégiája – eredeti célkitűzésének megfelelően – konzekvensen nyelv- és műközeli, s ennek köszönhetően műve szakmát és olvasóközönséget vélhetően egyaránt képes lesz megszólítani és dialógusba vonni. (Budapest, Gondolat Kiadó, 2004, 227 lap, 2680 Ft.)

OSZTROLUCZKY SAROLTA

1 Vö.: NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról* (Különös tekintettel József Attilára), ItK, 1966/5–6., 546–571., illetve NÉMETH G. Béla, *Még, már, most* (József Attila egy kései verstípusáról), Alföld, 1969/6., 64–76.

2 A József Attila-életművet a fenti szempontok szerint újraolvasó – 2000-ben Miskolcon megrendezett – tudományos konferencia anyagát lásd: *Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, szerk. KABDEBŐ Lóránt–KULCSÁR SZABÓ Ernő–KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–MENYHÉRT Anna, Bp., Anonymus, 2001.

3 Vö.: BÓKAY Antal, *Poétikai beszédmódok József Attila költészetében = Testet öltött érv. Az ér-*

tekező József Attila, szerk. TVERDOTA György, VERES András, Bp., Balassi, 2003.

4 NÉMETH G. Béla, *Az önmegszólító verstípusról = Uő, 7 kísérlet a kései József Attiláról*, Bp., Tankönyvkiadó, 1982.

5 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez = Uő, A megértés alakzatai*, Debrecen, 1998, 40.

6 BÓKAY Antal, *Eszmélet. Tárgyi-poétikai fantázia egy költői életműről*, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2002.

7 BÓKAY Antal, *József Attila: Az a szép, régi asszony*, ItK, 1990/5–6, 656–668.

8 JÓZSEF Attila, *Szabad-ötletek jegyzéke*, szerk. STOLL Béla, Bp., Atlantisz, 2000.

„Képekben elmondott élettörténet” *Költőnk és Kora. József Attila emlékévé 2005*

József Attila születésének évfordulóját különféle rendezvények mellett számos könyv megjelenése kíséri. A Szabó B. István szerkesztésében megjelent *Költőnk és Kora* című kiadvány alcímében utal az emlékévre; ezzel, azon túl, hogy a méretében is tekintélyes kötet mintegy kiemeli magát a többi József Attilával kapcsolatos könyv közül, tulajdonképpen a tartalomra is következtetni enged. A kimondottan az évforduló alkalmából összeállított albumban kevésbé a friss irodalomtudományos eredményekre vagy polemizáló vélekedésekre, mint inkább az emlékezés, az emlékéllítés ízléses, költőhöz méltó módjára számítunk.

Bár egyes teoretikusok ezt kételkedéssel fogadják, a fényképek sokak számára ablakot nyitnak elmúlt idők eseményeire és alakjaira; így válhat a fotóalbum az emlékezés egyik ideális médiumává. Ebben az értelemben jelöli ki a szerkesztő az előszóban az album fő feladatát, nevezetesen, hogy József Attila életének „tényeit és társait” láttassa. Pár sorral alább aztán szóba kerül, hogy a kötet képei között sok az amatőr felvétel. Szabó B. István ennek kapcsán megjegyzi: „Sok a megsárgult, kifakult, gyűrött kép, de a hátránynál nagyobb az előny: a háttér, az életmód, »a valóság« a figyelmes szemlélő előtt hitelesebben mutatkozik meg így, mint a műtermi kompozíciókon.” Itt a talányos módon idézőjelbe tett „valóság” utal arra a problémakörre, amelyet a kötet bemutatása során hangsúlyozni szeretnénk.

A *Költőnk és Kora* kötet sajátosságai különösen jól látszanak, ha összevetjük József Attila fényképeinek másik nemrégiben megjelent gyűjteményével. A Petőfi Irodalmi Múzeum által kiadott, kisebb méretű és terjedelmű album az összes (eddig ismert) József Attiláról készült fényképet tartalmazza, tudományos igényű forrásjegyzékkel, rövid – és egyébként kiváló – bevezető esszével és utószóval. Ez a kötet tehát egy objektív teljesség érzetét kínálja, míg Szabó B. István egy tágasabb panorámát nyújt, vállalva, hogy bármennyire „széles körű és szinte teljesnek mondható”, az eredmény mégiscsak egy válogatás marad, amelyben valamiféleképpen megőrződik a válogató szubjektivitás érzete. Az *Idesereglik, ami tovatűnt. József Attila összes fényképe* mintegy arra csábít, hogy a végességében zárt archívumban mi magunk fedezzünk fel összefüggéseket, válogassunk a képek között, a *Költőnk és Kora* esetében a gazdagabb képanyagban válogató szubjektum által megalkotott narratíva, vagy, újból az előszó kifejezését használva, „képekben elmondott élettörténet” lehetősége körvonalazódik.

Hasonlóképpen tér el a két kötetben a szövegrészek képekhez viszonyított szerepe. A *József Attila összes fényképében* a fotográfiák önmagukra utalva, egy szövegek által határolt, szabad térben kaptak helyet. A *Költőnk és Korában* ezzel szemben nemcsak hosszabb-rövidebb, sok esetben önmagában izgalmas képaláírások, hanem Tverdota György életrajzi nagyszéje is helyet kapott. Az esszé ugyan külön utakon jár József Attila életének elbeszélésében, a szöveget mégis a képek mellé szerkesztették, így folyton-folyvást közvetlen kapcsolatba lép a fényképekkel, a két párhuzamosan futó narratíva kölcsönösen akadályozza, segíti: befolyásolja egymást. Így például a könyv utolsó, József Attila halála előtti évek eseményeit bemutató fejezetben eleinte túlsúlyba kerülnek a képek: a költő három egész oldalas, suggesztív portréja (135., 137., 138.) némán, keményen, talán vádlón tekint a többi, némileg léha hangulatot árasztó fotóra; Gyömrői Editet látjuk furcsa pongyolában, a képaláírás tanúsága szerint Ceylonban, férjét, Ujváry Lászlót, mosolyogva egy rejtélyes

maszkkal a kezében (136.), majd Cserépfalvy Imre kézfogását József főherceggel (139.). A meginduló esszé baljós hangvétele József Attila életkörülményeinek viszonylagos normalizálódásáról szólva a végső összeomlás előtti pillanatnyi nyugalomról tudósít. Ezek után újból a képeké a főszerep: József Attilát látjuk Thomas Mann-nal (az ismert és önmagában is figyelemre méltó felvétel két változata a teljes lapot elfoglalja), majd rokonokat, ismerősöket ábrázoló fotók következnek, amelyek egy családi tabló mozdulatlanságának, időtlenségének érzetét keltik. Ezeken a többségében megkomponált fotográfiákon a költő, akinek személye valójában érdekessé teszi a képeket, hiányzik; ezt a kísérteties benyomást az utolsó róla készült felvétel kópiája (147.) csak tovább mélyíti, József Attila alakja mintegy feloldódik a háttér homályában, és a képből kifelé tekintő, melankolikus arc kifejezéséről is a távollét végtelensége olvasható le. Ezzel párhuzamosan az esszé a pszichoanalizáló íráskapcsán jegyzi meg: „Egy tanácstalan, önmagával kezdeni semmit nem tudó, vagdalkozó, saját kötelekeibe belebogozódó ember szomorú arca tekint ránk ezekből a szövegekből” (147. skk). Az 1936–37-es események leírását Flóra komoly, elgondolkodó, mégis kissé meglepett, különös hatású portréja kíséri szemmel, majd, az albumban egyébként egyedülálló módon, kép nélküli dupla oldal következik, mintha a fényképek és az általuk megidézett személyek méltóságteljesen, „némán” hallgatnák végig, amint az esszé a költő halálát egyre patetikusabb hangnemben elbeszéli. Ezután az *Íme megelitem hazámat...* következik, amelynek háttérében még egyszer felbukkannak az anya, az apa, a gyermek és a felnőtt árnyképei, s végül a dísztelen sírhelyről készült felvétel zárja a kötetet.

Persze nem ez az egyetlen lehetőség, hogy feloldjuk a képek és a szövegek kötetben tapasztalt összefonódását, a fenti példa csak azt hivatott felvillantani, hogy a két fényképgyűjtemény eltérő szerkesztése mennyire eltérő befogadási stratégiákat hív elő. Egy nem teljesen esetleges hasonlattal élve: míg a PIM munkatársai egy figyelemfelkeltő brosúra elolvasása után magunkra hagynak a képcsarnokban, addig Szabó B. István nemcsak részletes vezetést kínál a múzeumhoz, de a teremben (viszonylag hangosan) egy, a kiállítás anyagát ismertető videofilm is szól.

Tverdota György esszéje a „tárgyszerűsége törekvő” életrajzokhoz képest újat ígér: József Attila önképének fejlődésére koncentrál; ez a gesztus mintha az újabb József Attila-kutatások érdeklődési területe felé terelné a hagyományos biográfiát. A viszonylag terjedelmes tanulmány azonban nem, illetve nem csak az ígérteit teljesíti. Valóban nyomon követhetjük a költő énképének alakulását, a városi csavargó villoni alakjától a petőfis tartáson keresztül a pszichoanalitikus önelemzéseikig. József Attila „szubjektivitása” (10.) azonban nem egyedüli elbeszélője az ugyan tényekből építkező, mégis „jól felismerhetően konstruált” (12. sk.) élettörténetnek. Az utolsó fejezetekben egyre inkább a kultusz elfogult hangján megszólaló, ám mindvégig tárgyias biográfus szólama mellett különösen nagy szerepet kapnak a költő kortársainak emlékezései, megfigyelései. József Attila énképe tehát sok esetben mintha a mások – a költőre vetett – tekintetéből bontakozna ki, érdekes párhuzamot hozva létre Kulcsár-Szabó Zoltán nemrégiben megjelent (*Magány és énhiány József Attilánál*, Kortárs 2005/4.) verselemzésének gondolatmenetével.

Ezen a ponton válhat újból aktuálissá az a kérdés, hogy mit is ábrázolnak az albumba összegyűjtött fotók. Kinek vagy kiknek a tekintete vetül az elmúlt idők eseményeire? Vágó Márta a kötetben kétszer is (60., 138., utóbb a címlapportrét kommentálva) idézett visszaemlékezése szerint József Attila „tudatosan jelentőséget tulajdonított külsejének, [...] mérlegelte az arckifejezést is, amit az utókorra hagy majd”. A képeket tehát nem véletlenül olvassák sokan a költői önértelmezés dokumentumaiként. A gyakran komor hangu-

latú portrék és a kedélyes, talán erőltetetten derűs társasági felvételek ezek szerint mind a költő lelkivilágáról vagy legalábbis annak a külvilág felé mutatott oldaláról árulkodnak. Vagy az album inkább a kor ízlését, az akkori fényképészeti esztétikát közvetíti? A portrék arckifejezése, a beállított külső felvételek nemcsak a korabeli világról, de a fotókultúráról is tanúskodnak. Ahogy az esszé felidézi a József Attila-leírásokat, úgy a fényképek is a kortársak, a környezet költőre vetett tekintetét rögzítik. Ugyanakkor az album képei mindig az olvasó-nézőre is bizzák magukat. A szöveg világos fogalmazásmódja mellett a fotók sok esetben rejtélyeseknek, talányosaknak tűnnek; az egyhangúnak tűnő portrégyűjteményben furcsa arckifejezések, idegen hatású pózok, kommentár nélkül maradt szereplők váltogatják egymást, tág teret hagyva, hogy elgondolkozzunk ezek elfelejtett történetén, megfejtetlen jelentésén.

Az album borítóján József Attila 1936-os portréjából csak az arc látszik jól, amelyet egy négyzet metsz ki a fotóból, a kép többi része homályos marad. A *Költőnk és Kora* fényképalbum, amely (mint azt a kötetet záró fotográfián látjuk) a száz éve született költőnek hivatott síremléket állítani, ugyanezt teljesíti: József Attila arcképének egy részét mutatja meg úgy, hogy a kötet válogatása, szerkesztése és a képeket kísérő esszé, ha nem is világosan, de a figyelmes szemlélő számára mégis utal a meg nem mutatottra, a háttérben maradtra, azaz a gyűjtemény korlátaira, lehetőségeinek határterületére is.

(Szerk. Szabó B. István és Asperján György, a képeket összeállította Sárközi Éva, Tverdota György tanulmányával, Budapest, ASPY Stúdió, 2005, 160 lap, 3990 Ft.)

LÉNÁRT TAMÁS

Számunk szerzői

BÁRDOS JÓZSEF tudományos munkatárs, Kecskeméti Főiskola
BÁRDOS LÁSZLÓ docens, ELTE BTK
FENYŐ D. GYÖRGY középiskolai tanár, Budapest
KENYERES ZOLTÁN professzor, ELTE BTK
LÉNÁRT TAMÁS egyetemi hallgató, ELTE BTK
MARNO JÁNOS költő, Budapest
OSZTROLUCZKY SAROLTA doktorandusz, ELTE BTK
SCHEIN GÁBOR docens, ELTE BTK
SCHILLER RÓBERT c. egyetemi tanár, ELTE Kémiai Intézet
SZŐKE GYÖRGY professzor, Miskolci Egyetem
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ intézetigazgató, MTA Irodalomtudományi Intézet

Helyesbítés a 2005/3. szám szerzőlistájához:

H. Hubert Gabriella, tudományos munkatárs, Evangélikus Országos Könyvtár
Az érintettől elnézést kérünk!

A kiadásért felel Praznovszky Mihály
Műszaki szerkesztő Ruttkay Helga
Tördelte Somogyi Gábor
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben
Felelős vezető Balogh Mihály

HU ISSN 0324 4970

Ára számonként: 300 Ft
Előfizetés egy évre: 1200 Ft

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
1008 Budapest, Orczy tér 1.

Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,
e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 303-3440

További információ: 06 80/444-444

Előfizethető átutalással a Postabank Rt. 119-91102-02102799 pénzforgalmi jelzőszámra

Vidéken előfizethető a postahivataloknál és a kézbesítőknél

Külföldi előfizetés a Hírlapelőfizetési Irodában

Példányonként megvásárolható

a Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1.),

a Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)

és a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál

(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület, 323. szoba)